

# بنية الاستلاب

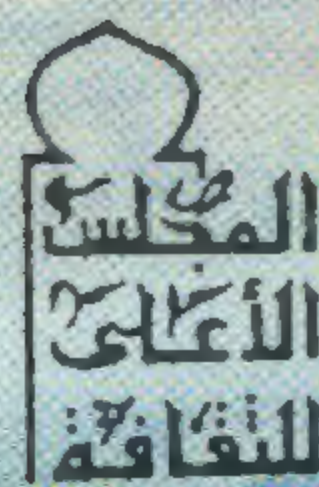
بين

عالم النص وعالم المرجع

دراسة نصية لقصيدة «مراوحة»

للشاعر رفعت سلام

د. علي البطل



١٩٩٨







**بنية الاستلاب**

**بين**

**عالم النص وعالم المرجع**



المجلس الأعلى للثقافة

# بنية الاستلاب

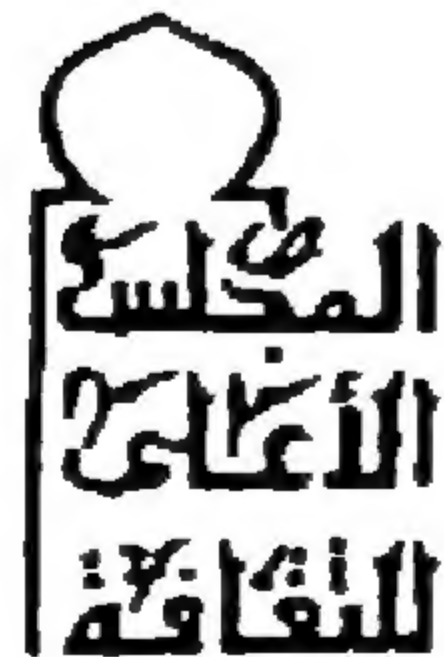
بين

عالم النص وعالم المرجع

دراسة نصية لقصيدة «مراوحة»

للشاعر رفعت سلام

د. علي البطل



١٩٩٨

الإشراف الفني والغلاف : محمود القاضي

الإهداء

إلى زوجتي سهير محمد

بعضاً من الروح التي أقامها حضورك ، في روح كانت. تمنع في  
الاستلاب .

زوجك المحب





## مقدمة

هذه محاولة تهدف إلى وضع التصور الذى يتكامل فى ذهنى - شيئاً فشيئاً - عن المقاربة النقدية للنص الأدبى . بل هى أولى محاولاتي - الشمولية - فى هذا الشأن ، إذا عددنا أعمالى السابقة من قبيل التطبيقات « النصية » الجزئية من ناحية ، ومن قبيل الاقتصار على مفردات من وجهة النظر الكلية ، من ناحية ثانية . وقد سبق لى أن طرحت التأسيس النظرى فى بحثين منفصلين سابقين ؛ هما : ١ - فى لغة النص الشعري ، ٢ - آليات التشكل فى عالم النص الشعري . وهأنذا أحاول تطبيق تلك المقولات من خلال هذه المقاربة لقصيدة من قصائد الشعر العربى المعاصر .

أعترف مقدماً بأن مقولاتى النظرية التى أعتمد عليها هى من قبيل الفروض الخلافية - من حيث إنها فرضيات لم يتح لها المناقشة الواجبة فى الساحة الثقافية - ولا سبيل للاطمئنان إلى رشادها إلا بكثير من المناقشة المحصنة ؛ ذلك لأننى أخالف



«المأثور النقدي» المعاصر في جملة من هذه الفروض ، وعلى ألا أتوقع - كما لا يتوقع أحد - أن تكون «مغامرة» الخلاف مأمونة العواقب دائماً . ولما كان لي الحق في طرح تصوّري مهما بلغ به من قصور ، فإن للآخر الحق نفسه في نقض هذا التصور بكل الوسائل الممكنة ؛ ما دام الهدف - في نهاية المطاف - هو الوصول إلى كلمة سواء ، فيما يجب أن تكون عليه «نظرية الأدب» العربي الحديثة .

إن التحول الأساسي في تغيير الشعر العربي المعاصر - الذي يتسمّى الآن باسم صار معظمتها يألفه هو : «موجة الحساسية اللغوية الجديدة» ، أو «الحداثة» - هو تحول جذري أتم فصل عالم النص الشعري عن «مرجعية» عالم الواقع الفيزيقي - لا الاجتماعي - المحيط ؛ بحيث لا نستطيع الادعاء بأن الشاعر «يريد» كذا أو «يقصد» إلى كيت ، من ناحية ؛ كما لا نستطيع اتهامه بأنه ينقل عن «الواقع» نقلاً حرفياً - أو «فوتوغرافياً» - فيما يتضمنه النص من صور وتشكيلات ، من ناحية أخرى . إنه يقيم عالماً - في النص الشعري - موازياً للعالم الخارجي ، وليس ناسخة منه ، أو صورة له ؛ ولكنه لا ينفصل عنه من حيث «مواد التشكيل» ولا من حيث «الاستهداف» .



لقد بدأ الانفصال بين «عالم النص» و «عالم الواقع» -  
الذين كانا يتعانقان في النص الشعري القديم - منذ المحاولات  
الحية لجماعة «أبوللو» . ثم قطع رواد الشعر الحر مرحلة لا بأس  
بها في سبيل تحقيق هذا الانفصال . إلا أن خطوط الاتصال  
كانت ما تزال قائمة بوضوح بين العالمين ، بحيث تجعل الحديث  
عن «انحراف» اللغة الشعرية عن «أصل» اللغة التداولية -  
بدرجة أو بأخرى - أمراً مبرراً ؛ من حيث كان «عالم الواقع»  
هو الأصل الذي ينتج «عالم النص» على مثاله ، بدرجة أو  
بأخرى كذلك . ولكن سرعان ما سيأتى - بعد نكسة يونيو  
١٩٦٧ - جيل يفصم عرى قوانين «فيزيقا» الواقع الطبيعى  
عن القوانين التى يقيمها هو - لأحداث وتشكيلات عالم النص -  
فى إبداعه القنى . لقد صارت قوانين الواقع - فى النظام  
العالمى الجديد ، الذى بدأ تخلقه بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، لا  
منذ حرب الخليج فحسب - غير مفهومة ولا محددة : يتحول  
فيه الأعداء لا إلى أصدقاء ، بل إلى أعداء / أصدقاء ؛ كما  
يتحول فيه الأصدقاء إلى لا شىء . فكيف يمكن أن نتوقع عالم  
نص واضحاً - مرتباً ومنطقياً ، فى قوانين حركته : «الزمان» ،  
أو فى علاقات الكتل والتشكيلات : «المكان» - فى مثل  
ذلك الإبداع الذى تحوطه هذه الرؤية للعالم الجديد ، وتسوده  
هذه القوانين الملتبسة المربكة ؟



أعتقد أن «الشرط الأكاديمي» يقتضى أن أنوه بالسبب الذي جعلنى أختار هذه القصيدة - بالذات - من بين قصائد الديوان الكثيرة لأجرى عليها بحثى ، على الرغم من أن بنية الاستلاب هى البنية الحاكمة للديوان كله . إن القصيدة تبدأ فى الاستلاب منذ محض العنوان : فالمرآحة استلاب لهدف حركة المشى أساساً ، لا تنال من المشى إلا عناء الجهد ، دون أن تحصل على ثمرته التى هى «التقدم» ، أو بلوغ الهدف . وعلى هذا الأساس ، فالقصيدة تمثل ظاهرة الاستلاب بوضوح ، ربما أكثر من غيرها من قصائد الديوان .

ولقد اقتضت ضرورات المنهج أن يأتى هذا البحث فى :

١ - مقدمة تتعرض لإلقاء ضوء ما على البحث : مبرراته ومنهجه واستهدافه .

٢ - مدخل حول الشاعر والنص ، يوضح ظروف التاريخ التى حكمت مشاعر صاحب النص ، وظهر تأثيرها فيه ؛ كما يتتبع صورة النص بين طبعتين للديوان نفسه ، ويناقش مشروعية التغيير فى النص بين الطبعتين .

٣ - القسم الأول ، ويتضمن اقتراحات للإخراج الطباعى للنص ، للمفاضلة بين شكل وآخر منه ، بحثاً عن الضرورة التى ألجأت الشاعر إلى هذا الشكل بالذات .



٤ - القسم الثانى : ويخلص لدراسة الشكل الشعرى ، سواء على سطح المستوى اللغوى المحض ، مشيراً إلى ممارسة الاستلاب منذ مستوى التركيب النحوى ابتداءً ؛ أم على مستويات ظاهراتية متدرجة العمق ، فى تشكيل عالم موجودات النص الشعرى ؛ مثل التشكيل باللون أو الكتلة أو الحركة .. إلخ ، مبيناً مظاهر الاستلاب السائدة فيها .

٥ - القسم الثالث : ويعمد إلى القراءة التحليلية الأخيرة - قراءة المستهدف - للكشف عن وجوه العلاقة بين عالم المرجع المتخيل / النص ، وعالم مرجعية الشاعر / الواقع ، ونقاط التماس بينهما .

٦ - وتأتى الخاتمة مبينة النتائج النهائية للبحث .

كما اقتضى الأمر - لمزيد من الفائدة - أن أضم ملحقين للدراسة ، يتضمن أولهما اقتراح الشاعر لإخراج نصه ، مصوراً من الديوان<sup>(\*)</sup> ؛ ويتضمن الثانى كشافاً مفهرساً لألفاظ النص . إنه مما لا شك فيه أن شعراً جديداً يتطلب - بالضرورة - نقداً جديداً . وبما أن «المجديد» تجريبى بطبعه ، يغامر الشعر الجديد - وبالتالى النقد الجديد - دائماً بطرح «مشروعية»

---

(\*) لضرورات طابعية ، تمت إعادة صف القصيدة - دون تصوير - مع المراعاة الدقيقة لإخراج النص على نحو ما نشر فى الديوان الأصلى ، الذى اعتمد عليه المؤلف



وجوده للاختبار مع كل ممارسة يقوم بها ؛ شعراً أو نقداً . وفى كل مغامرة - بطرح مشروعية الوجود للاختبار - يستكن خطر الإلغاء . على أى حال ، فإن الآخر - القديم - يمارس إلغاءك حتى دون هذه المغامرة .

وليس المفزع محاولة الإلغاء التى يتعرض لها جديد الفكر والثقافة والإبداع ، فيكفى جيلنا شرفاً أن يعيد سيرة الطهطاوى والكواكبي ومحمد عبده وقاسم أمين وطه حسين ، وأن نتعرض لما تعرضوا له (ونشير - على سبيل المثال - إلى ما يتعرض له أشخاص جابر عصفور وعبد الله الغدامى وسعيد السريحى ونصر حامد أبو زيد ، وأحياناً شخصى الضعيف) ؛ ولكن المفزع - حقاً - أن تتنادى تكتلات فكرية مألوفة ، لإلغاء مسيرة أمة على مدى قرنين من الزمان ؛ فكراً وثقافة وإبداعاً وتطوراً اجتماعياً وحضارياً .

لا أقل من التمسك - إذن - بمقولة تراثية جيدة ، أدلى بها مغامر عتيد - هو الشاعر أبو الطيب المتنبى - تقول :

**وإذا لم يكن من الموت بد فمن العجز أن تموت جياناً !**

ولكن ، من قال إن الجديد يمكن أن يموت لشهادة القديم عليه ، مهما كان فيه من مغامرة تجترح مخالفة السائد



وتتجاوزه ؟ . إن أروع ما بقى فى تراثنا كان - يوماً ما -  
مغامرةً مستهدفةً بالإلغاء ، ولكنها بقيت ؛ لأنها على القانون  
السماوى تراهن : (أنزل من السماء ماءً فسالت أودية بقدرها ،  
فاحتمل السيل زبدًا رابيًا ، وما يوقدون عليه فى النار ابتغاء  
حلية أو متاعٍ زبدٌ مثله . كذلك يضرب الله الحق والباطل ،  
فأما الزبد فيذهب جفاء ، وأما ما ينفع الناس فيمكث فى  
الأرض . كذلك يضرب الله الأمثال) . الرعد - ١٧

والله من وراء القصد .

المنيا فى ١٩٩٤/٩/٢٦

المؤلف







مدخل







## ١ / م : حول النَّاص

الشاعر رفعت سلام ، من الجيل الذى أطلق على نفسه ،  
أو أطلق الناس عليه : «جيل السبعينيات» ، نسبةً إلى العقد  
الذى ظهرت فيه كتاباتهم ، بعد ١٩٧٠ . كما أطلق على  
تعبيرهم الشعرى : الحساسية اللغوية الجديدة ، أو «الحداثة»  
عموماً ، نسبةً إلى أسلوبهم المميز فى التعبير .

لقد فتح هذا الجيل عينيه على أصداء ضجة المشروع القومى  
للعظيم فى خمسينيات وستينيات هذا القرن ، وعلى واقع الضجة  
النقيض : النكسة الكبرى عام ١٩٦٧ . وشارك معظمهم فى  
حرب الاستنزاف ، ثم فترة اللاسلم واللاحرب ، فذاقوا مرارة  
الارتهان فى جيش لا يحارب ، لأطول مدة عرفها نظام الجندية  
فى مصر : من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٣ . وعندما جاء الله بالنصر ،



عرفت مشاعرهم أكبر خيبة أمل بعد طول انتظار : لقد توقع الناس استئناف المشروع القومى والوطنى ، ولكن ما حدث هو العكس تمامًا . فقد تم إلغاء المشروع على مستوياته جميعاً : فى المحيط الداخلى جاء «الانفتاح» الاقتصادى ؛ ملغياً انحياز النظام لفقراء الوطن ؛ وفى المحيط القومى جاء مشروع الصلح مع العدو التقليدى ؛ مزلزلاً مفهوم «القومية العربية وقضيتها المركزية / فلسطين» ، فصار العدو صديقاً ، وأصبح العرب أعداء جدداً ؛ وفى المحيط العالمى صار الاستقلال الوطنى وهماً شكلياً يخفى تبعية حقيقية للنظام العالمى الفرد .

لقد عبر هؤلاء الشبان عن إحساسهم بالغبن ، فى الحوار الذى نشرته مجلة الكرمل<sup>(١)</sup> الفلسطينية . قالوا - بضراوة البدء - إنهم يحسدون الجيل السابق عليهم ، الذى عاش وهج المشروع التحررى الموعود ، فقد رأوه هم ولم يعيشوه ؛ كما يحسدون الذين سوف يأتون بعدهم ، الذين لم يروا ، ولم تذهب أنفسهم حسرات . ولقد كانوا محقين فى إحساسهم بهذه المرارة ، المرارة التى تصبغ تعبيرهم الشعرى ، بل تذهب إلى أعماق من ذلك ؛ فهى تشكل رؤيتهم للعالم ، وتحكم تعاملهم معه . وهذا ما سنراه من خلال درسنا لهذه القصيدة من شعر أحد أشهر رموز جيل السبعينيات فى مصر : الشاعر رفعت سلام .



## ٢ / م : حول النص

لقد ظهرت قصيدة «مراوحة»<sup>(٢)</sup> في طبعتين للديوان تختلف كل منهما عن الأخرى اختلافاً يجعل من كل نص قصيدة مخالفة للأخرى ؛ لذلك سوف نضع في حسابنا أننا أمام قصيدتين مختلفتين ، وسوف نعتمد في التحليل على قصيدة الطبعة الثانية بصورة أساسية .

إن أول ما يلفت النظر - على مستوى السطح الظاهر في المطبوعة - هو الشكل غير المؤلف في «الإخراج الفني» «الطباعي» للقصيدة ، وللديوان كله ؛ إذ تأتي الصفحة على عمودين ، يحتوى الأعرض منهما النص الرئيسى للقصيدة ، مكتوباً «بنط» طباعى كبير . أما الأضيق فيحتوى نصاً ثانوياً فى «بنط» صغير ، وعلى شكل مقطوعات مرقمة ترقيماً متسلسلاً يبدأ برقم ٢٥ وينتهى برقم ٣٨ .

يتداخل فى النص الرئيسى صوتان شعريان ، يأتى أولهما فى سياق «قصيدة النشر» ، على حين يأتى آخرهما فى سياق «قصيدة التفعيلة» ؛ أى نموذج الشعر الحر . يتوازى الصوتان

ولا يتحاوران ، مثلهما مثل الجوقة والممثلين فى النص المسرحى الكلاسيكى - الإغريقى القديم - حين تصف الجوقة ما لا يمكن إظهاره بالأداء التمثيلى .

ويأتى النص الثانوى كله فى سياق يراوح بين أداء قصيدة النثر مختلطاً بإيقاع تفعيلى خافت ؛ وهو لا يمثل حواراً مع النص الرئيسى ، بقدر ما يمثل «تعليقاً» عليه ، أو «خلفية» من تداعيات ذهنية له كالموسيقى التصويرية تماماً .

وينبغى أن نتنبه إلى أن النص الثانوى يمثل سياقاً - من ثلاث قصائد تمتد متداخلةً وموازيةً لقصائد الديوان كلها . تبدأ القصيدة الأولى بالمقطوعة ١ - ص : ٧ ، وينتهى بالمقطوعة ٤٧ - ص : ٤٢ ، بمحاذاة قصائد «إشراقة المروق» : مراودة ، ومراوغة ، ومراوحة ، ومكابدة . وتبدأ القصيدة الثانية بمحاذاة «إشراقة السفر» - فى ٣٧ مقطوعة - من ص : ٤٨ - إلى ص : ٧٤ . بينما تبدأ مقطوعات القصيدة الثالثة من ص : ٨١ ، بمحاذاة قصائد «إشراقة الغياب» ، وتستمر حتى نهاية القصيدة قبل الأخيرة فى ص : ١١١ ، بالمقطوعة ٣٤ .

كما ينبغى أن نلاحظ أن هذا النص لم يكن موجوداً فى الصورة التى ظهرت عليها القصائد المنشورة فى الطبعة الأولى ؛



حيث كانت تحتوى النص الرئيسى وحده ، مما يثير تساؤلات حول :

١ - مشروعية «إدخال الشاعر تعديلات» على نص قصيدة قد اندرجت ضمن «تراثه» الشعرى فعلاً . وهل نكون - عندئذ - أمام نصين مختلفين ، أم بإزاء نص واحد قد تم تعديله ، إذا سلمنا بحق الشاعر فى تغيير نصوصه ؟

ولكل من الموافقة أو الاعتراض مشكلات فى الإجابة عن مثل هذا السؤال المربك : فالموافقة على إدخال التعديل (أى النظر إلى النصين بوصفهما نصاً واحداً) تتيح استواء التجربة الفنية وإثرائها ، وهو حق قانونى للشاعر ، من حيث إن الشاعر - فى حقيقة الأمر - إنما يكتب نصاً واحداً ممتداً ؛ وإن لم يكن حقاً أخلاقياً ، من حيث إنه يمثل افتئاتاً على حق القارئ / المبدع الثانى للنص ؛ إذ يتركه فى ريبة من أمر عدم اطلاعه على آخر تعديلات النص ، كما أنه افتئات على النص ذاته بوصفه - حين ينتهى الشاعر منه - قد صار كيانه مستقلاً ، لا حق لأحد فى العبث به . فإذا لم يكن قد استقر نهائياً فى تراث الأمة ، فإنه قد استقر - بصورته التى خرج بها - فى تراث الشاعر . من هنا ، تحمل الموافقة شيئاً كبيراً من الخطر على الشاعر نفسه ؛ إذ إن فتح باب التجريب اللانهائى -

داخل الصورة نفسها - يوقع الشاعر في دوامة النقض ، ثم  
نقض النقض ، حتى ينتهى دون أن يقدم صورةً نهائيةً لإبداعه  
الحقيقى ، الذى يسجل به لنفسه ملمحاً فى تراث أمته .

٢ - إذا كنا أمام قصيدتين مختلفتين ، فما دور النص  
الثانوى - المضاف هنا - بالنسبة للنص الرئيسى ؟ وهل نجح  
فى أداء دور «التداعيات» أو «التعليق الخلفى» على النص  
الرئيسى ؟ ومتى يمكن أن تدخل «التعليقة» «الميلودية» إلى  
سياق النص الرئيسى ، لتسهم فى خلق «هارمونية» ناجحة ،  
ترتفع بالقصيدة - ذات النصين - إلى مستوى الإبداع الشعرى  
الحقيقى ، وليس الدرامى وحده ؟

إن هذه هى المرة الأولى التى يظهر فيها هذا الشكل  
التجريبى فى ديوان كامل : صحيح أن أمل دنقل قد بنى إحدى  
قصائد ديوانه - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة<sup>(١٣)</sup> - على هذا  
الشكل ، ولكنه كان مختلفاً فى :

١ - اعتماد وجود سياقين متجاورين - فى نص واحد -  
على قيام «حوار» بينهما ، بحيث يبدوان سياقاً واحداً - لا  
اثنين - فى نص أمل دنقل ؛ بعكس ما نرى عند رفعت سلام ،  
فإننا نحس استقلال السياقين داخل النص الرئيسى ، فضلاً عن  
إحساسنا بوجود تمايز بين النص الرئيسى والنص الثانوى فى



القصيدة ؛ نتيجة إدخال النص الثانوى ، من حيث هو ، بوصفه استطراداً لتداعيات ذهنية ؛ ومن حيث إضافته إلى النص الرئيسى ، بعد زمن من نشره .

٢ - كذلك تختلف التجريتان فى «نسبة» الأصوات المتحاورة لقائلين محددين : الأصوات والجوقة عند أمل ، يتمايز «خطاب» كل منهما عن الأخرى ؛ وليس تداخلاً لـ «أحوال» متغيرة لـ «الأنا» كما فى قصيدة رفعت سلام ، سواء بين الصوتين المتجاورين فى النص الرئيسى ، أو بينهما وبين الصوت الثالث فى النص الثانوى .

٣ - ثم فى «توقيت» دخول النص الثانوى - الجوقة - فى سياق النص الرئيسى للقصيدة ؛ إذ يدخل كل صوت بعد أن يؤدى الصوت الآخر جملته الحوارية فى قصيدة أمل ، وليس معلقاً عليها ، متداخلاً مع سياق جملتها الأساسية ، كما فى قصيدة سلام .

على أى حال ، لقد كان أمل دنقل «يجرب» استغلال «درامية» الحوار من خلال قصيدة واحدة ، ولكن رفعت سلام يعمم هذه التجربة على ديوان كامل ، ويترك للقارئ قدراً كبيراً من حرية تحديد دلالات مداخلات النصين - الرئيسى والثانوى - لبعضهما البعض .

عند هذه النقطة المبكرة من البحث ، يتماس الحديث وقضية مهمة في النقد المعاصر ، هي علاقة المتلقى بالنص الشعري ، أو - بتعبير أكثر دقة وصراحة - دور المتلقى في إعادة «كتابة النص» . ولما كنا نتصور أن التلقى هو - في أنجح أشكاله - إعادة خلق النص - لا مجرد «استهلاكه» بالصورة التي أخرجها الشاعر فحسب ، فإننا سوف نقدم النص من خلال ثلاث صور له على شكل اقتراحات للقراءة : صورة منها هي اقتراح الشاعر ، والصورتين الأخرين من اقتراح المتلقى .



أولاً :

---

اقتراحات لإخراج النص





١: اقتراح الشاعر :

---

راجع الملحق ١





## **ب : اقتراح ثان :**

وكان لى أن أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو أكتفى بما فى يدي  
لكننى أطلققتها جميعا وجلست على سفح الزمن تحت شمس الشتاء  
أسلى نفسى بالغناء

مرت خيول الوقت فى جسدى وثيدا .

مرت خيول الوقت .

وأنا - بمنتصف الطريق المر - منتصب ،

وفى جسدى :

سهلت خيول الصمت .

وأنا - بمنتصف اشتعال اللون - منطفى ،

وفى جسدى :

فرت خيول الموت .

وابتعدت لتتركنى وحيدا مدلى فى حال من المراوحة الاليمة فلم لا أبكى

حالى وقد آل للبوار لم لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى للشوارع  
والميادين أفاجئ العابرين بوجهى متشحا بالانكسار المضى فإذا ما  
تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النُصْبِ وصرخت لا أيها الناس  
ليست الحمى القرمزية ولا السعال الديكى ولا الشيزوفرينيا ولا  
البنوية الوبائية ولكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كونى لا تكون  
وتقلت من يدى (٢٥)

[ (٢٥)

تلك خيبتى الثقيلة .

هل الأشياء فولاذ

يخلق فى سخان سادر ،

أم غيمة غجرية

ترعى الشياه على المياه ؟

أم وردة الفرار

تنمو فى يدى القتيلة ؟ ]

أنا الذى مرت خيول الوقت فى جسدى  
وثيدا فلبقى وحيدا أعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب<sup>(٤)</sup> على خده  
الايسر بعد أن أدار الايمن للطائرات الحربية الامريكية ليشعر بمزيد  
من الاسى والاسف الكسيح وأشق البحر المالح بعصاى وأرمى  
بالوزراء وبالشعراء وبالقادة والكتاب ورؤساء الأحزاب وأجهزة الإعلام



وبالتصريحات وبالقاهرة القاهرة والمراسلين الصحفيين والمتلقين  
ومكبرات الصوت ومحلات الفول والطعمية والسائرين جنب الحائط  
أو على الحبل وغير الضالين أمين وأضم عصاى (٢٦)

[ (٢٦)

عصا من الهشيم ،

ويحر من الضلال .

عصا تشبه امرأتى ،

ويحر لا يشابه السؤال .

أخفيهما فى جعبتى الثكلى .

وأمضى إلى الزوال

إلى الزوال . ]

على فليتثم البحر من غير سوء وأمضى لحال سبيلى

أدندن لحنا هداما فى امتداح الخراب الجميل

لك المجد .

فانت الأزرق المكنون فى الأفق المياغت ،

عند قوس البحر : يتقد .

وأنت المهر يعدو راكضا ،

عند انبلاج الفجر ،

بريا ،

فيورق في المدى الوعد .

وأنت المقرء ، الصعد .

لك المجد .

وأحسب ما تبقى من نقود في جيبى المثقوب لا تكفى تذكرة الأتوبيس  
أو المترو بضع مليمات ممنوعة من الصرف فأمضى يسلمنى شارع  
إلى شارع (٢٧)

[ (٢٧) ]

أسلمونى

قبل العشاء الأخير .

هل صاح ديك ما ،

فبعثر ما تبقى من ظلالى ،

أم كان قلبى يقتفى دمه ،

فيخدعه ،

ويسلمه ،

ويجرى . ]



متوجا بالجنون والعربات المارقة تكسر كل الشارات وتكسر قلبى فوق  
الأسفلت اللامع فتحمله نداءات باعة جرائد الغد الذى لن يجىء عاليا  
مرفرفا فيخرج اللسان لى بلا ضغينة ويمضى فى اتجاه الغرب يمضى  
بلا ضغينة وأمضى بالخواء العذب فى موضع القلب الهوينى تلك  
عادتى اللعينة منذ فرت ساحرات الليل عنى دون وعد فى اتجاه الغرب  
دون أن يبحن لى بما يتوجنى سيد الرذائل كلها وخاصة إثارة الرعب  
وانتهاك المحرمات والشيق المسعور أيتها الساحرات اللثيمات  
ما آيتى (٢٨)

[ (٢٨)

آية بدون أن .

لا الصخر يصطفينى ،

ولا حقول الأقحوان .

آية غبار غامض ،

بخار حامض ،

ودهشة مرعوشة

تبيع سرها ،

فيستبيحها الاوان . ]

قلن آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا

يستعصى على اللبيب قلت وغير اللبيب قلن لا شأن لك قلت شأنى قلن

لا دخل لك قلت دخلى فلملمن أشياءهن القليلة وهرولن دون أن يكملن  
فنجان الينسون وخييتى تتعلق بأذيالهن الطويلة وقلن لى الصمت  
كالسيف (٢٩)

[ (٢٩) ]

صمت صائت صقيل .

كأنه نسيان غابة قديمة

من الكلام ،

أو كأنه ما يسبق انفجارية الصهيل .

هكذا ، مرقتُ مرة ،

فشب فى شعري العويل . [

إن تقطعه قطعك فالويل لك الويل لك  
وها أنا يا سادتى الكرام مطروح دون أن يبين لى صاحب أو خليل  
تنهشنى الغربان بلا سوء فى قارعة الطريق فهل أدلكم على شجرة  
الخد وملك لا ييلى أم أقطف وردة الماء الجميلة وأسميها باسمى  
فتستحيل قنبلة فأقذفها مغمض العينين تسقط فى موضع القلب ولا  
تنفجر باسم الله مرسيتها فأنفجر فى الرقص عاريا بليغا وسط جوقة  
من الكلاب الضالة والقطط النافقة وأفق من هوام الليل لا ليست  
الحمى القرمزية ولا السعال الديكى ولا لكنه الخواء العذب (٣٠)



[ (٣٠) ]

خواء من بهاء .

يقاسمنى هواياتى الصغيرة ،

والسرير ،

وقهوتى الأخيرة فى المساء .

يحتل أعضائى

وزرقتى ،

يحط فوق رأسى

صولجانا من قضاء .

يتوجنى : إله الانطفاء . ]

حين تهرب الأشياء من يدى ولا تكون

فاغفرى لى ليس من حرج على إذا اعتصمت بقمة الوقت الخئون من

المياه الطافرة وانطلقت فى الرثاء

يا ليتنى حجرٌ .

تخطو الفصول على جسمى ،

وتتحدّر .

وأنا اشتباه ،





مرأة من البهار ،

وانفراجة رجراجة

على ما يقسم الوقت :

غبارا فاترا ،

ولبوة من الشبق . [

منتصف الليل على باب في الدور

الرابع يتخلله الضوء النائم والوجه العسلى الناعس كيف استلب الزمن  
القزحي لحظة اصطدام الجسدين عاريين وانفجارية القرى والحوارى  
وسورة النساء والقبائل البعيدة والبكارة وانتظار ألف عام شبقى في  
جسد يرتدى البنطلون أحيانا ويمشى فى الأرض مرحا (٣٢)

] (٣٢)

لحظة باهظة .

صخرة من صراخ وملح ،

وظل سكين ،

وردة مفتوحة ،

وجدار غائم ،

وتاريخان مفعمان .

كائن يبدأ امرأة ،

كائن يبدأ رجلا ،

[ في لحظة قائظة .

كيف لا أخرج على الناس شاهرا  
وجهي متشحا بالشروع المضيئة وقد انفضت عني جوقتي وخابت  
حيلتي وما عاد لي أن أقطف وردة الماء الجميلة أو أسمى الصحو باسم  
حبيبتي الناعسة ما عاد لي فلا مجال للنسيان واقفٌ في حلق الوقت  
منعقدا من أجل برتقالة لن تجيء حالة مكنونة بين الحريقة والبكاء  
وبين صرخات الولادة والعزاء وساحرات الليل قد فررن مني ولكني  
قطعت الصمت (٣٣)

] (٣٣)

كان مَوْتُورا ،

فأوصدت الثقوب الغائرة .

وأفلتت في سهوى المريب ،

أهة ماكرة .

فانقطع .

وما انكسرت .

[ لكنني انتثرت .

فانكسرت كسرتين كسرة

صخرة وكسرة فضاء فامتحيني تاجي المجدول من شوك خريفى من

قبل أن يصيح الديك الثالثة فرابعة فتاسعة سدى وأيتى اللعينة الا أكلم  
الناس ستة أيام إلا رمزا وأستريح فى اليوم السابع فأمنحه لكم وفيه  
تتعجبون فمن لى بالأزرق المكنون فى الأفق المياغت عند قوس البحر  
ينتحر فلا أبقي سيدا وحيدا يحادث الخلاء (٣٤)

] (٣٤)

أخى أنت وخلقى .

فلماذا تفرد الأرض جناحيها ،

وتمعن فى الصهيل ؟

لماذا يفرد الصهيل جناحيه ،

ويعمن فى الرحيل ؟

لماذا يفرد الرحيل جناحيه ،

ويعمن فى المدى القتل ؟

لماذا

يا أخى أنت وخلقى

[ وخائنى .

وانتظار طريقة منتصف الليل التى

فرت بلا ذاكرة كموجة من أزرق سماوى أو كساحرات الليل أو كأي  
شئ حين يمضى بلا وداع أو دموع فكيف لا أسلم نفسى للشوارع  
والميادين أفاجئ العابرين بى فيعبروننى عدوا بلا التفات فلا أستعيد



رثائي الذاتى ولا يسعفنى الوقت للغناء البناء أو الهدام لكنى العن  
الزمن بأسلوب نثرى لا يليق بالمقام وأمضى فى طريقى دونما أسف  
على نفسى الأمانة بالسوء رافعا خراقتى خرقتى وعلامتى فهل أدلكم  
على شجرة الجنون اتبعونى أنا السيد الوحيد والأحد الشريد (٣٥)

] (٣٥)

واحد ،

وحولى طلقات خائبة .

إنها أرضى أو امرأتى ،

أصوب نحوها وقتى

فتمضى فى اتجاه غامض ،

وتصعد المدى :

سحابة خائبة .

وتحت أقدامى :

[ هشيم للشموس الغارية .

فى الأرض التى ما وعد

الله بها أحدا اتبعونى ولا تسألونى فالصمت كالسيف والصبر مفتاح الفرج  
الآجل قبل العاجل والكلمة موت فاحذروا ثلاثا ولا تلومن إلا أنفسكم  
فلى دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ولا هم يشون بى لمباحث  
أمن الدولة فوداعا دون دموع حتى يوم يتسع لأوجاعى أو تتسعون

فيه للحظة التنوير القادمة على جثتى المتخثرة فلا بأس أن أكون عبرة  
لمن لا يعتبر أو شوكة سامية تنبت فى لحظة القذف فيتكسر العالم  
ويتقابنى الفرح دون مبرر بعد أن رأيت تحت الشمس أن السعى ليس  
للخفيف والحرب ليست للقوى والخبز ليس للحكيم ولا الغنى للفهيم  
ولا النعمة للعارف (٣٦)

[ (٣٦) ]

هكذا رأيت ،

فانكسرت ،

وانتثرت .

هل تأخذ الأفراح

شكل شوكة مسمومة ،

أم الأفراح شرخ مارق من دخان ؟

هكذا سألت ،

فانشرخت ،

[ فاحترقت . ]

لأنه الوقت والعَرَض  
وانتفاضتى الصارخة فى وجه الصمت المصقول ألا هُبِّى بصححك  
فاصبحينا يا ابنة القوم اللئام ولا تلومينى ولومينى إذا صعدت خدى  
أو نسيت فلم أسلك السوق ونسيت نفسى ودمى الذى يسبح

فى الشوارع منسىاً فكيف لستلب الزمن القزحى الرعشة الأولى للمسة الأولى  
وانحناءة العينين قبل الانفجار كيف لا يصبح الصمت كالسيف ويصبح  
موجات من الأصداء والأصوات الموغلة كيف تفقد اليدان الذاكرة (٣٧)  
] (٣٧)

يدائى ذاكرتى المربية .

تخوننى

فى لحظة الصحو العسوية .

تستل منى صهيلى

وصهوتى

وصليلى .

تنسل فى سهوى ،

وتسلمنى

فتصلبئى غريمتى الغريبة . [

والمحبة قوية كالموت أو قاسية

كالهاوية فأتئدى اليوم ليس لى وأنا أقضمه ساعة فساعة حتى يحين  
ما لا يحين منتظرٌ صامدٌ أبداً يتوَجنى الجنون وتاجى المجدول من  
شوك خريفى بلا جدوى فإن لم تعرفى فاخرجى على أثرى تجدينى  
معتصماً بقمة الوقت الخئون من المياه الطافرة لا أتفرق بددا فاعتصمى  
بى إلى أن أنهى ما بدأت فلا يخوننى الأزرق السماوى فى اللحظة  
الفاصلة بين وقتين عصيين فألمُ أشلائى الشتيتة وأصعد النصب فى  
صمت (٣٨)



] (٣٨)

أصعده :

صمتا ،

صمتا

وإدق ،

فيفتح لى .

أمرق :

مقتا ،

مقتا .

أرقل :

وقتا ،

كى أهطل

فى التوقيت القاتل :

موتا ،

موتا . [

والناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا على وجهى المكسور  
كسرتين كسرة مرة وكسرة كما سماء كسيرة كسيرة فيعودون إلى

الموت وثيدا فاغفرى لى ليس من حرج على ولا جناح إن أتانى الوجه  
العسلى فاستسلمت للنسيان والذكرى بلا حمى ولم أسمع صياح الديك  
ثالثة ووافانى النعاس بلا دليل واكتمى عنى أنى

فالت من حبلى المعقود ،

لا أبغى السلامة .

موصد وجهى بوجه الوقت ،

محكوم بشارات الندامة .

عاريا

أمضى إلى حتفى ،

جريئا ،

ضاحكا ،

عند التقاء البحر بالمهر الحرون .

فابعدوا عنى ،

فلانى

فالت من حبلى المعقود ،

انتظر القيامة .

## ج - اقتراح ثالث :

### النص الرئيسى / المتن :

وكان لى أن أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو أكتفى بما فى يدي  
لكننى أطلقتها جميعا وجلست على سفح الزمن تحت شمس الشتاء  
أسلى نفسى بالغناء

مرت خيول الوقت فى جسدى وثيدا .

مرت خيول الوقت .

وأنا - بمنتصف الطريق المر - منتصب ،

وفى جسدى :

صهلت خيول الصمت .

وأنا - بمنتصف اشتعال اللون - منطفى ،

وفى جسدى :

فرت خيول الموت .

وابتعدت لتتركنى وحيدا مُدَلَّى فى حال من المراوحة الأليمة فلم لا أبكى



حالى وقد آل للبوار لم لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى للشوارع  
والميادين أفاجئ العابرين بوجهى متشحا بالانكسار المضى فإذا ما  
تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النُصْب وصرخت لا أيها الناس  
ليست الحمى القرمزية ولا السعال الديكى ولا الشيزوفرينيا ولا  
البنىوية الوبائية ولكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كوني لا تكون  
وتفلت من يدي<sup>(٢٥)</sup> أنا الذى مرت خيول الوقت فى جسدى وثيدا  
فأبقى وحيدا أعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب على خذه الأيسر بعد  
أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية ليشعر بمزيد من الأسى  
والأسف الكسيح وأشق البحر المالح بعصاي وأرمى بالوزراء  
وبالشعراء وبالقادة والكتّاب ورؤساء الأحزاب وأجهزة الإعلام  
وبالتصريحات وبالقاهرة القاهرة والمراسلين الصحفيين والمتلقين  
ومكبرات الصوت ومحلات الفول والطعمية والسائرين جنب الحائط أو  
على الحبل وغير الخصالين أمين وأضم عصاي<sup>(٢٦)</sup> على فيلتئم البحر  
من غير سوء وأمضى لحال سبيلى أدندن لحنا هداما فى امتداح  
الخراب الجميل

لك المجد .

فأنت الأزرق المكنون فى الأفق المياغت ،

عند قوس البحر : يتقد .

وأنت المهر يعدو راكضا ،

عند انبلاج الفجر ،

بريا ،

فيورق في المدى الوعد .

وانت المفرد ، الصمد .

لك المجد .

وأحسب ما تبقى من نقود في جيبى المثقوب لا تكفى تذكرة الأتوبيس  
أو المترو بضع مليمات ممنوعة من الصرف فأمضى يسلمنى شارع  
إلى شارع<sup>(٢٧)</sup> متوجاً بالجنون والعربات المارقة تكسر كل الشارات  
وتكسر قلبى فوق الأسفلت اللامع فتحمله نداءات باعة جرائد الغد الذى  
لن يجرى عالياً مرفرفاً فيخرج اللسان لى بلا ضغينة ويمضى فى  
اتجاه الغرب يمضى بلا ضغينة وأمضى بالخواء العذب فى موضع  
القلب الهوينى تلك عادتى اللعينة منذ فرّت ساحرات الليل عنى دون  
وعد فى اتجاه الغرب دون أن يبحن لى بما يتوجنى سيد الرذائل كلها  
وخاصة إثارة الرعب وانتهاك المحرمات والشبق المسعور أيتها  
الساحرات اللئيمات ما آتتى<sup>(٢٨)</sup> قلن آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا  
رمزا يستعصى على اللبيب قلت وغير اللبيب قلن لا شأن لك قلت  
شأنى قلن لا دخل لك قلت دخلى فلملمن أشياءهن القليلة وهرولن دون  
أن يكلمن فنجان الينسون وخببتى تتعلق بأذيالهن الطويلة وقلن لى  
الصمت كالسيف<sup>(٢٩)</sup> إن تقطعه قطعك فالويل لك الويل لك وها أنا  
يا سادتى الكرام مطروح دون أن يبين لى صاحب أو خليل تنهشنى  
الغريبان بلا سوء فى قارعة الطريق فهل أدلكم على شجرة الخلد وملك

لا يبلى أم أقطف وردة الماء الجميلة وأسميها باسمي فتستحيل قنبلة  
فأقذفها مغمض العينين تسقط فى موضع القلب ولا تنفجر باسم الله  
مرسيها فأنفجر فى الرقص عاريا بليغا وسط جوقة من الكلاب الضالة  
والقطط النافقة وأفق من هوام الليل لا ليست الحمى القرمزية ولا  
السعال الديكى ولا لكنه الخواء العذب (٣٠) حين تهرب الأشياء من يدي  
ولا تكون فاغفرى لى ليس من حرج على إذا اعتصمت بقمة الوقت  
الخئون من المياه الطافرة وانطلقت فى الرثاء

يا ليتنى حجر .

تخطو الفصول على جسمي ،

وتنحدر .

وأنا اشتباه ،

حالة مكتونة ،

بين الحريقة والرماد ،

وبين صرخات الولادة والحداد .

وأنا اشتعال مرجأ ،

ينمو على جسمي التحول ،

ثم ينكسر .

يا ليتنى حجر .



هكذا قلت فانطلقت جوقتي تهتف لى فى مظاهرة صاحبة شقت قلب  
الليل عن المكتوب والقضاء فاختارتنى سيد الوقت والبكاء دون أن  
أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو أكتفى بما فى يدي فىا لخيبتى  
وعارى أضاعونى وأى فتى أضاعوا قضاعت عن عيونى بصيرة القلب  
وانحناءة قوس قزح فلا نامت أعين الجبناء الخبثاء ولا نامت عيني عن  
الصهيل الضائع منى فى الأزقة المكتومة وطُرقات (٣١) منتصف الليل  
على باب فى الدور الرابع يتخلله الضوء النائم والوجه العسلى الناعس  
كيف استلب الزمن القزحى لحظة اصطدام الجسدين عاريين وانفجارية  
القرى والحوارى وسورة النساء والقبائل البعيدة والبقارة وانتظار  
ألف عام شبقى فى جسد يرتدى البنطلون أحيانا ويمشى فى الأرض  
مرحاً (٣٢) كيف لا أخرج على الناس شاهرا وجهى متشحا بالشرور  
المضيئة وقد انقضت عنى جوقتي وخابت حيلتى وما عاد لى أن أقطف  
وردة الماء الجميلة أو أسمى الصحو باسم حبيبتى الناعسة ما عاد لى  
فلا مجال للنسيان واقف فى حلق الوقت منعقدا من أجل برتقالة لن  
تجىء حالة مكنونة بين الحريقة والبكاء وبين صرخات الولادة والعزاء  
وساحرات الليل قد فررن منى ولكنى قطعت الصمت (٣٣) فانكسرت  
كسرتين كسرة صخرة وكسرة قضاء فامنحيني تاجى المجدول من  
شوك خريفى من قبل أن يصيح الديك الثالثة فرابعة فتاسعة سدى  
وآيتى اللعينة ألا أكلّم الناس ستة أيام إلا رمزا وأستريح فى اليوم  
السابع فأمنحه لكم وفيه تتعبون فمن لى بالأزرق المكنون فى الأفق  
المباغت عند قوس البحر يفتح فلا أبقي سيدا وحيدا يحادث الخلاء (٣٤)  
وانتظار طُرقة منتصف الليل التى فرّت بلا ذاكرة كموجة من أزرق

سماوى أو كساحرات الليل أو كأى شىء حين يمضى بلا وداع أو  
دموع فكيف لا أسلم نفسى للشوارع والميادين أفاجئ العابرين بى  
فيعبروننى عدوا بلا التفات فلا أستعيد رثائى الذاتى ولا يسعفنى  
الوقت للغناء البناء أو الهدام لكنى ألعن الزمن بأسلوب نثرى لا يليق  
بالمقام وأمضى فى طريقى دونما أسف على نفسى الأمانة بالسوء  
رافعا خراقتى خرقتى وعلامتى فهل أدلكم على شجرة الجنون اتبعونى  
أنا السيد الوحيد والأحد الشريد<sup>(٣٥)</sup> فى الأرض التى ما وعد الله بها  
أحدا اتبعونى ولا تسألونى فالصمت كالسيف والصبر مفتاح الفرج  
الآجل قبل العاجل والكلمة موت فاحذروا ثلاثا ولا تلوْمُنْ إلا أنفسكم  
فلى دونكم أهلون لا مستودع السر ذائع لديهم ولا هم يشون بى  
لمباحث أمن الدولة فوداعا دون دموع حتى يوم يتسع لأوجاعى أو  
تتسعون فيه للحظة التنوير القادمة على جثتى المتخثرة فلا بأس أن  
أكون عبرة لمن لا يعتبر أو شوكة سامة تنبت فى لحظة القذف فينكسر  
العالم وينتابنى الفرح دون مبرر بعد أن رأيت تحت الشمس أن السعى  
ليس للخفيف والحرب ليست للقوى والخيز ليس للحكيم ولا الغنى  
للفهم ولا النعمة للعارف<sup>(٣٦)</sup> لأنه الوقت والعرض وانتفاضتى  
الصارخة فى وجه الصمت المصقول ألا هُبِّى بصحنك فاصبحينا يا ابنة  
القوم اللئام ولا تلومينى ولومينى إذا صعرت خدى أو نسيت فلم أسلك  
مسلك السوقة ونسيت نفسى ودمى الذى يسيح فى الشوارع منسيا  
فكيف استلب الزمن القزحى الرعشة الأولى للمساة الأولى وانحناءة  
العينين قبل الانفجار كيف لا يصبح الصمت كالسيف ويصبح موجات

من الأصدااء والأصوات الموغلة كيف تفقد اليدان الذاكرة (٣٧) والمحبة  
قوية كالموت أو قاسية كالهواية فاتتدى اليوم ليس لى وأنا أقضمه  
ساعة فساعة حتى يحين ما لا يحين منتظر صامدٌ أبداً يتوجنى الجنون  
وتاجى المجدول من شوك خريفى بلا جدوى فإن لم تعرفى فاخرجى  
على أثرى تجدينى معتصما بقمة الوقت الخئون من المياه الطافرة لا  
أفارق بددا فاعتصمى بى إلى أن أنهى ما بدأت فلا يخوننى الأزرق  
الساوى فى اللحظة الفاصلة بين وقتين عصيين فألم أشلائى الشتيتة  
وأصعد النصب فى صمت (٣٨) والناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا على  
وجهى المكسور كسرتين كسرة مرة وكسرة كما سماء كسيرة كسيرة  
فيعودون إلى الموت وثيدا فاغفرى لى ليس من حرج على ولا جناح إن  
أتانى الوجه العسلى فاستسلمت للنسيان والذكرى بلا حمى ولم أسمع  
صياح الديك الثالثة ووافانى النعاس بلا دليل واكتمى عنى أنى

فالت من حبلى المعقود ،

لا أبغى السلامة .

موعد وجهى بوجه الوقت ،

محكوم بشارات الندامة .

عاريا

امضى إلى حتفى ،

جريئا ،



ضاحكا ،

عند التقاء البحر بالمهر الحرون .

فابعدوا عني ،

فلاني

قالت من حبل المعقود ،

أنتظر القيامة .

## النص الثانوى / التهميشات :

[ (٢٥) ]

تلك خيبتى الثقيلة .

هل الأشياء قولاذ

يخلق فى بخان سادر،

أم غيمة غجرية

ترعى الشياه على المياه ؟

أم وردة الفرار

تنمو فى يدى القتيلة ؟ [

[ (٢٦) ]

عصا من الهشيم ،

وبحر من الضلال .

عصا تشبه امرأتى ،

وبحر لا يشابه السؤال .

أخفيهما فى جعبتى الثكلى .

وأمضى إلى الزوال

إلى الزوال . [

[ (٢٧) ]

أسلمونى

قبل العشاء الأخير .

هل صاح ديك ما ،

فبعثر ما تبقى من ظلالى ،

أم كان قلبى يقتفى دمه ،

فيخدعه ،

ويسلمه ،

ويجرى . [



[ (٢٨) ]

آية بدون أن .

لا الصخر يصطفيني ،

ولا حقول الأقحوان .

آية غبار غامض ،

بخار حامض ،

ودهشة مرعوشة

تبيع سرها ،

فيستبيحها الاوان . [

[ (٢٩) ]

صمت صائت صقيل .

كأنه نسيان غابة قديمة

من الكلام ،

أو كأنه ما يسبق انفجارية الصهيل .

هكذا ، مرقتُ مرة ،

فشب في شعري العويل . [

[ ( ٣٠ ) ]

خواء من بهاء .

يقاسمنى هواياتى الصغيرة ،

والسرير ،

وقهوتى الأخيرة فى المساء .

يحتل أعضائى

وزرقتى ،

يحط فوق رأسى

صولجانا من قضاء .

يتوجنى إله الانطفاء . [

[ ( ٣١ ) ]

طريقة ،

فمرأة من البن الخفيف ،

مرأة من الحفيف ،

وانفراجة على قضاء محترق .

مرأة من البهار ،

وانفراجة رجرلجة

على ما يقسم الوقت :

غبارا فاترا ،

[ ولبوة من الشبق .

] ( ٣٢ )

لحظة باهظة .

صخرة من صراخ وملح ،

وظل سكين ،

وردة مفتوحة ،

وجدار غائم ،

وتاريخان مفعمان .

كائن يبدأ امرأة ،

كائن يبدأ رجلا ،

[ في لحظة قاتلة .

[ (٣٣) ]

كان مَوْتُورا ،

فأوصدت الثقوب الغائرة .

وأقلتت فى سهوى المريب ،

أمة ماكرة .

فانقطع

وما انكسرت .

لكننى انتثرت . [

[ (٣٤) ]

أخى أنت وخلقى .

فلماذا تفرد الأرض جناحيها ،

وتمعن فى الصهيل ؟

لماذا يفرد الصهيل جناحيه ،

ويمعن فى الرحيل ؟

لماذا يفرد الرحيل جناحيه ،

ويمعن فى المدى القتل "

لماذا

يا أخى أنت وخلقى

وخائنى . [



[ (٣٥) ]

واحدٌ ،

وحولى طلقات خائبة

إنها أرضى أو امرأتى ،

أصوب نحوها وقتى

فتمضى فى اتجاه غامض ،

وتصعد المدى

سحابةً خائبة .

وتحت أقداسى

[ هشيم للشموس الغارية

[ (٣٦) ]

هكذا رأيت ،

فانكسرت ،

وانتشرت .

هل تأخذ الأفراح

شكل شوكة مسمومة ،

أم الأفراح شرخ مارق من دخان ؟

هكذا سألت ،

فانشرخت .

[ فاحترقت .

[ (٣٧)

يداي ذاكرتي المربية

تخونني

في لحظة الصحو العصبية

تستل مني صهيل

وصهوتي

وصليلي .

تنسل في سهوى ،

وتسلمني

[ فتصايني غريمتي الغريبة

[ (٣٨)

أصعده

صمتا ،

صمتا .

٦٠

وأدق ،

فيفتح لى

أمرق

مقتا ،

مقتا .

أرقل

وقتا .

كى أهطل

فى التوقيت القاتل

موتا ،

[ موتا .

\*

وبالطبع ، إذا عددنا كل اقتراح نصاً مغايراً للاقتراحين الآخرين - وهو كذلك بدرجة ما - لن تتساوى النصوص الثلاثة شعورياً ، من حيث عملية الاستيعاب ، التى سيركز فيها القارئ - بدرجة أو بأخرى - على جزء من النص أكثر أو أقل من الجزء الآخر . فكل [ إخراج ] - أو قراءة - للنص تنتج

شعوراً مغايراً لسابقه . وإن بدا الأمر أقل أهمية من أن نوليه قدراً كبيراً من الانتباه .

ففى اقتراحنا الثانى سوف يستوى النص الرئيسى - المتن - والنص الثانوى - التهميشات أو اللحن المصاحب - فى انتباه القارئ . ولكن هذا سوف يقلل من تركيز القارئ على المتن ، ويقطع تدفقه لصالح التهميش . صحيح أن اللحن المصاحب يتدخل بالتفسير أحياناً ، ويتداخل فى البناء الرئيسى أحياناً أخرى ؛ ولكن يظل الدور الأساسى للمتن دائماً .

وبينما يؤدى الاقتراح الثالث إلى التركيز على المتن - النص الرئيسى - فإنه يؤدى إلى إهمال التهميشات وإهدار تداخلها مع المتن فى بناء النص ، وبذلك يتم عزلها عن السياق ، وقراءتها بوصفها مقطّعات منفصلة بعضها عن بعض ، وعن السياق الأساسى ، وهذا يدمر الوحدة الدلالية للنص .

لا يبقى - إذن - أكثر نجاحاً سوى اقتراح الشاعر ؛ لأنه يضمن وحدة المتن وتدفقه ، كما يضمن رسوخ موضعه من السياق العام للنص ، ويضمن - أيضاً - توزيع الانتباه بصورة متوازنة بين النص الأساسى والنص الثانوى ، أو المتن والتهميشات .



## **ثانيا : قراءة فى التشكيل الإبداعى :**

---

١ - فى لغة النص

٢ - صفة عالم النص



١ - فى لغة النص





## تحليل اللغة :

ثمة ملحوظة يجب أن نلفت النظر إليها ، قبل الانخراط في دراسة النص ؛ وهى : أن معظم المفردات يمكن توظيفها في أكثر من وظيفة ، ووضعها في أكثر من موضع ؛ لأنها تقوم بأكثر من دور نتيجة تضمنها « ظلالاً » دلالية متعددة ، يمكن « التحميل » على كل واحد منها ، لإنتاج وظائف متعددة لها داخل عالم النص . لذلك ، فنحن لا نستطيع أن نفرّد معظمها في حقل دلالي واحد . إننا نلاحظ أن السياق مشغل بدلالات أكثر من مجموع ألفاظه ، حتى إننا لا نجد فضولاً من المفردات يمكن حذفها ، بل ربما كان العكس هو الصحيح . وهذه إحدى الميزات الكثيرة التى نراها فى هذا العمل . ثم نعود بعد هذه الملحوظة إلى سياق الدراسة .

إن رصد المفردات بعيداً عن تركيبها يضلل - فى أغلب الأحيان - استنتاجات الباحث ، المعتمد على الإحصاء الأصم فحسب . فلا حياة لمفردة - فى النص - بتفردا المعجمى ، ولكن من خلال تركيبها السياقى ، وبخاصة أن الشاعر - من خلال الإسناد - يعمد إلى قلب الدلالة - أساساً - أو إلى تحويلها ، معتمداً على ظل دلالى محتمل فيها ، أو - حتى - على معكوس هذا الظل . ولنضرب مثلاً لذلك بمفردة [ أَمْن ] التى وردت ص : ٣٠ ؛ فإن « أَمْن » - من حيث معجميتها - تؤدى دلالة الراحة والبهجة نتيجة الإحساس بالطمأنينة ، كما يمكن أن تشير مشاعر قريبة من هذا أيضاً فى تركيب : « أَمْن الدولة » ، ولكنها تشير رتبةً جزئيةً فى التسمية : مباحث أَمْن الدولة ؛ إلا أن دلالتها تتحول جذرياً - من الأَمْن إلى الرعب - فى مثل تركيب : « يشُون بى لمباحث أَمْن الدولة » . لقد كان الشاعر مستطيعاً أن يعبر باللفظة الموجبة مباشرة ، بدلاً من السالبة ، ولكن مجىء الكلمة بهذه الصورة ، المسلوكة الدلالة ، ليس عبثاً . إن كلمة الأَمْن تمثل هاجساً مطلوباً ولكنه مفقود . وبهذا التعبير تتكامل صورة الواقع الذى يعانى به - ويرفضه - بدلاً من التعبير المباشر ، الذى لم تعد القصيدة الحديثة تتحمله .

ومع ذلك فسوف نقوم بمثل هذا الرصد الأصم ، لا لتحديد الدلالة الغالبة عن طريقه ، ولكن للتعرف - من خلالها - على الهاجس المسيطر على نفس الشاعر قبل انخراطه فى عالم نصه . إنه البحث عن وضع «منصة الإطلاق» ، أو المناخ ، الذى تكتسب منه المفردات دلالتها ؛ لتكون معجمية خاصة بها فى لغة النص ، قد تتفق جزئياً مع المعجمية العامة - عن طريق التركيز على ظل دلالى محتمل فيها - وقد تتناقض بالنفى ، أو بعكس دلالتها الأساسية أو ظل من ظلالها الدلالية .

### أزمة الأفعال والتحويل الدلالي لها :

إن فحص الزمن النحوى السائد فى «أفعال النص» سوف يظهرنا على النتيجة الآتية :

أفعال مضارعة : العدد ١٤٠ فعلا .

أفعال ماضية : العدد ٤٩ فعلا .

أفعال مستقبلية (أمر) : ١٠ أفعال .

ويمكن أن نستنتج من الإحصاء - بادية الرأى - أن الشاعر يهتم بأن يعيش الحاضر ، أكثر مما يهتم بالماضى ، وأكثر كثيراً مما يهتم بالمستقبل ؛ وهذا غير صحيح إطلاقاً . فثم تصرف فى

السياق يفرغ النتائج المعتمدة على الزمن النحوى وحده - دون الدلالى - من أى مضمون ، بل يجعل هذا الاعتماد مضللاً يقود إلى نتائج خاطئة تماماً . منها ما يسببه التركيب النحوى ذاته من تحويل زمن الفعل من المضارع إلى الماضى أو المستقبل ، مثل إدخال أداة النفى القالبة «لم» أو أداة النهى «لا» ؛ ومنها ما يسببه السياق من تحويل المضارع إلى الماضى أو المستقبل ؛ كما تشير هذه المقتبسات :

### \* أولاً - أمثلة لتحويل المضارع إلى الماضى :

١ - كان لى أن أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو أكتفى بما فى يدي لكننى أطلقتها جميعاً .

٢ - جلست على سفح الزمن تحت شمس الشتاء أسلى نفسى .

٣ - ابتعدت لتتركنى وحيداً .

### \* ثانياً - أمثلة من تحويل المضارع إلى المستقبل :

١ - لم لا أبكى حالى وقد آل للبوار .

٢ - لم لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى .

### \* ثالثاً - أمثلة من تحويل الماضى إلى المستقبل :

بالشوارع والميادين أفاجئ العابرين بوجهى متشحا بالانكسار



المضىء فإذا ما تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النُصبِ وصرخت  
لا أيها الناس ليست الحمى القرمزية ولا السعال الديكى ولا الشيرزوفرينيا  
ولا البنيوية الوبائية ولكنه انتصاف الليل حين أقول للأشياء كونى  
لا تكون وتقلت من يدى .

[ لم لا ] أضرم عصاى على فيلتتم البحر من غير سوء وأمضى  
لحال سبيلى أدفن لحننا هداما فى امتداح الخراب الجميل .

\* \* \*

إن فحص السياق بعمومه سوف يؤدىنا إلى نتيجة مخالفة ؛  
هى أن الشاعر يضع عينه على المستقبل . لذلك ، فإذا كان  
علينا أن نستنتج دلالة ما لكثرة ورود المضارع فإن هذه الدلالة  
هى الصراع ضده ، وإدانة ما فيه من فساد ، لصالح أمنية -  
قد يكون تحقيقها أمراً مشكوكاً فى حدوثه ، ولكنها تظل أمنية  
مع ذلك - بناء مستقبل أكثر كرامة وإشراقاً . لذلك ، فإنه  
يستلزم «حاضرة» المضارع دائماً - سواء أكان ذلك بأدوات  
نحوية أم بأساليب سياقية - لصالح المستقبل ، مهما كان  
المستقبل المأمول مشكوكاً فى تحقيقه . أما بحث السياق بعمومه  
فهو ما سنحاول مقاربته فى «صفة عالم النص» ، إن شاء الله .



٢ - صفة عالم النص :

---

قراءة فى المرجع المخبيل





## تشكلات اللون - الكتل

### عن اللون :

إذا كان علينا أن نخالف ما حرصنا عليه طوال البحث من التعامل مع النص وحده ، فنستعير مقتبساً نبداً من خلاله اقتحام مساحات اللون في عالم «المراوحة» ، فلن نجد خيراً من حديث «إدموند ولسون» عن اللون بين الشعراء الفرنسيين «مالارمييه» «وفاليري» :

«إن مالارمييه رسام دائماً - رسام عادة بالألوان المائية - كان يكتب أبياتاً تخط على مراوح السيدات ، كما لو أنه يرسم عليها أشكالاً وأزهاراً صغيرة . وله لمعات وبروزاته ، ولكنها لمعات وبروزات من يعمل عملاً مسطحاً . في حين أن عبقرية فاليري نحتية ذات أبعاد : ففي القصائد الأسطورية كثافات

من أشكال سحابية مكتلة بشدة . ولو لم تكن سحباً لقلنا إنها مرمرية . إنه يعطينا أجساماً ومجاميع شبه منفصلة ، ويوجد مؤثرات هي أقرب إلى الضوء منها إلى اللون الفضى ، الداكن ، الشمس ، المشعشع ، البلورى»<sup>(٥)</sup> .

يقدّم رفعت سلام عالماً فقيراً من حيث تعدد الألوان ، أو لنقل : إنه يقدّم عالماً مستلب اللون - غالباً - : (يتوجنى إله الانطفاء - ٢٧ / وأنا بمنصف اشتعال اللون منطفى - ٢٤) . تسيطر على هذا العالم زرقة شاحبة ، وتتخلله لمسات - لا تنفى سيادة الزرقة - من الخضرة ، والحمرة الجارحة (القرمزي) . ولكنها لا تمثل لوناً هنا ، لإضافتها إلى (الحمى) ، والسواد ، والصهبة (الشقرة) النارية ؛ ثم هنة - هنا وهناك - من : الأبيض ، والعسلى ، والبرتقالى . وله لمعاته ، ولكنها اللمعات الناتجة عن «الصقل» ؛ وهو حركة سلب لا إضافة [ سلب كمى ، ربما كان فيه إضافة كيفية تفيد شدة الظهور أو الحضور ، ولكنه ظهور مستلب أساساً بتعريضه لسيطرة اللون الأزرق ، الذى يضى شحوباً وكلالاً عليه ] ، تؤكد البرودة التى تشع من اللون الأزرق غالباً ؛ لذلك تأتى أشكاله أقرب ما تكون إلى الحفر ، منها إلى البروز .

لا يذكر الشاعر لوناً باسمه الصريح إلا الأزرق ، والقرمزي ،  
والعسلى . أما غيرها من الألوان فتأتى إيحاءً من خلال  
المساحات التى تظهر موجودات أو تشكيلات تتصف بهذه  
الألوان ، كاللون الأخضر فى مفردات مثل : تنبت - ٣٠ /  
حقول - ٢٦ / شجرة - ٢٦ ، ٢٩ / غابة - ٢٦ . والأسود -  
أو ما يميل إليه - فى مفردات مثل : الأسفلت - ٢٥ / الغريان  
- ٢٦ / الليل - ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ . واللون الأبيض فى  
مفردات مثل : الأقحوان - ٢٦ / الضوء - ٢٨ / المضىء ، ٢٤ /  
المضيئة ، ٢٨ / انبلاج ، ٢٥ ؛ وإن كانت سيادة اللون الأزرق  
يمكن - إلى جانب إضافاتها مسحة الشبكية على الأقحوان -  
أن تجعل الضوء فى المفردات الأخرى ضوءاً أزرق كذلك . كذلك  
يأتى اللون الأصهب (الأشقر) النارى فى ألفاظ : اشتعال -  
٢٤ ، ٢٧ / الحريقة ، ٢٧ ، ٢٩ / الشمس ، ٣٠ / الشمس ، ٣٠ ؛  
إلا أن سيادة اللون الأزرق تظل حاکمةً على موجودات عالم  
النص مع ذلك .

وثم لون ، أو حالة لونية ، يمثل اهتزازاً بين تجميعية الضوء  
وبين تحليله الطيفى ، هى حالة «القرحية» ؛ وهى حالة مرتبطة  
بلحظة انفجار الوهج الجنسى كما يصورها الشاعر ، وتمثل الحافة  
بين التوحد والتشتت الجسدى والروحى ، التى يقدمها فى سياق

استلابى أساساً : (فضاعت عن عيوني بصيرة القلب وانحناءة قوس قزح - ٢٨) ، و(كيف استلب الزمن القزحى الرعشة الأولى للمسة الأولى وانحناءة العينين قبل الانفجار - ٣٠) .

إن الأزرق [ ذلك اللون الهادئ / البارد ، الذى يتعلق بسعة الحياة ورخائها (الأزرق الملكى) ، هدوء البال ، والتأمل ، ورحابة الانطلاق ] - وبعد أن يفرغه من دلالاته الإيجابية على الرخاء والأناقة والهدوء ، من خلال حشد الموجودات النقيضة : محلات الفول والطعمية / الكلاب النافقة .. إلخ - هو اللون المسيطر على أغلب المساحة التى تكون عالم النص الشعري - بصرياً - فى القصيدة ، سواء عن طريق تكرارها الصريح فى الصفحات ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ : أم الضمنى عبر مفردات مثل : البحر - ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٢ / السماوى - ٣١ / سماء - ٣٢ / سماوى - ٢٩ / فضاء - ٢٨ ، ٢٩ / أفق - ٢٧ / الأفق - ٢٥ ، ٢٩ / بحر - ٢٥ / المدى - ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠ . والشاعر يجعل له السيطرة على عالم النص ليضفى إحساساً بالبرودة ، وجواً من الشبحية ، على موجودات نصه ، كما سنبين عند الحديث عن تشكيل موجودات النص وتحريكها ، من خلال سيطرة هذا اللون .

\*



## عن الموجودات والكتل :

يقدم الشاعر الكتل والموجودات فى إطار استلابى أيضاً .  
فهى إما موجودات وكتل معادية ، وإما ممزقة أو ليست ذات  
فاعلية إيجابية . فحين يصف موجوداً بالجمال يكون هذا  
الموجود هو [الخراب] ، وحين يتمنى أن يكون على صورة أخرى  
غير التى هو عليها ، يكون [الحجر] هو المثال المرغوب ، وحين  
يتحرك داخل عالم نصه فإنه يتحرك [جثة] أو [أشلاء] ، وكل  
ما فى عالم نصه (نجاوياً وعالم واقعه أساساً) يشطره ويكسره  
ويمزقه . الأكثر من ذلك ، أنه إذا قامت علاقة حميمة بين  
موجودين فإنها تتحول إلى مناخ عدائى : فاللقاء الجنسى بينه  
وبين « حبيبته » هو [اصطدام] « جسدبن » فحسب ، وليس  
انصهارهما بانصهار روحيهما ؛ وهو أمر لا ينتج فرحاً مبرراً  
بالطبع .

إن الموجود الأكثر ظهوراً فى عالم النص هو «الفقد» :  
الصمت - ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ / الليل - ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ،  
٢٨ ، ٢٩ . ويزيد من الإحساس بتفاقم هذا الفقد أنه  
يسيطر على صورة حافلة بالناس ، أو - بالأحرى - أشباح  
الناس : ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٢ : إذ إنهم الناس (السائرين  
جنب الحائط أو على الحبل - ٢٥) . إنهم يعطلون أزمته -

خطأ - بالحمى أو الشيزوفرينيا - ٢٤ ، فلا يكلمهم ثلاثة أيام إلا رمزاً يستعصى على اللبيب - ٢٦ ، وأيضاً ستة أيام - ٢٩ ، ثم يخرج عليهم شاهراً وجهه المتشع بالشروع - ٢٨ . وهم نيام فإذا ماتوا انتبهوا - ٣٢ . وهكذا تتسم علاقته و«الناس» بالتوتر والعدائية ، فهو يصفهم بـ «الجبناء» - ٢٨ ، و«القوم اللئام» - ٣٠ (بل إنه حين يقول : «يا سادتي الكرام - ٢٦» يفعم وصفه بالسخرية منهم ، فالذين يتركونه «مطروحاً ، دون أن يبين له صاحب أو خليل» لا يستحقون الوصف بالكرم . وهو حين يصطفى واحداً منهم خلاً وأخاً ، يكون خائناً - ٢٩) . لذلك ، فليس غريباً أن ينقطع التواصل ، وأن يسود عالمه صمت صقيل ، كأنه نسيان غابة من الكلام ، وأن يعلن هذا الصمت عن وجوده بصوت مدوٍ - ٢٦ .

هكذا ، إذن ، تبدأ الشمس ظهورها في عالم النص شمساً شتائية لا عنفوان لها - ٢٣ ، تثول إلى شمس غارية - ٣٠ (وهكذا - أيضاً - يكون الضوء شاحباً ، يسوغ وصفه بالزرقعة ، ويشيع إحساساً بالبرودة) ، ولا يكون - في عالم مثل هذا - إلا الحقائق الفاجعة : «رأيت تحت الشمس أن السعى ليس للخفيف والحرب ليست للقوى والخبز ليس للحكيم ولا الغنى للفهيم ولا النعمة للعارف» - ٣٠ . إن عالماً ، كهذا ، تظله

سماء كسيرة كبيرة ، لا بد أن يكون عالمًا موحشًا مشوهًا ، وأن يسيطر عليه مبدأ الفراغ والتجويف والمساحات الخالية (الخراب) : (الميادين - الشوارع - الحوارى - الأزقة) . إنه عالم لا يملك الشاعر منه إلا قبض الريح : الأشياء المثقوبة ، بل الثقوب ذاتها ؛ فجيبه مثقوب - ٢٥ ، وهو يحاول أن يسد ثقوب الصمت بينه وبين العالم فلا يستطيع - ٢٩ . إنها القوانين الخاصة التى يبتدعها لعالم تسيطر عليه زرقة اللون والفراغ والصمت . إنه «عالم النص» الاستلابى الذى يمكن أن تتحول فيه المجردات إلى كتل ، ولكنها كتل مستلبة التجسيد :

\* سفح الزمن [على ..] ، صحيح أن الرابط «فى» هو الذى يدل على التجويف ، إلا أن الرابط البديل هنا «على» يؤدى الدلالة نفسها . فكأنه يستلب منه ظل الفوقية ليرغمه على الدلالة التجويفية الاستلابية ، فكأنه يُستلب مرتين .

\* «لتركنى وحيدا (مدلى)» فى (تجويف الفراغ/ العالم).

.. الخواء ، دلالة للتفريغ أيضاً . (الخواء العذب فى موضع القلب) : إن لفظة الخواء بذاتها تؤدى دلالة التفريغ ، وهو هنا يضع الفراغ فى موضع القلب ؛ أى أنه يستلب القلب لصالح دلالة التفريغ ، فكأنه يضاعف هذه الدلالة أيضاً .

فلماذا تفرد الأرض جناحيها ،

وتمعن في الصهيل ؟

لماذا يفرد الصهيل جناحيه ،

ويعن في الرحيل ؟

لماذا يفرد الرحيل جناحيه ،

ويعن في المدى القتل ؟

## الصوت - الحركة

### سلب الصوت :

إن الصمت (الذي تتردد مفرداته في الصفحات : ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١) هو أعلى «أصوات» عالم النص . وعلى عادة الشاعر في سلب دلالة المفردات ، وحيث إنه الصمت «الصائت الثقيل» الذي يشبه «نسيان غابة من الكلام» : فهو استلاب مضاعف أيضاً . فإذا كانت معجمية الكلمة تؤدي دلالة «امتناع الصوت» فالشاعر يجعل للصمت



صوتًا عاليًا منفيًا ، كما يجعل لقطعه عقوبة : «الصمت كالسيف ، إن تقطعه قطعك» . فلا يجعله فعلاً بذاته ، ولكن يجعله صمتًا «يفعل» استلاب الكلام ، بحيث يتحول إلى «أصدا» أو «أصوات موهلة» دون «صوت» ؛ ذلك لأنه «صمت مصقول» .

وإذا كانت الألوان مستلبة ، والأشكال شبحية ، في إطار الزرقة السائدة ؛ فإن الأصوات - في إطار الصمت السائد - يجب ألا تكون موجودة ، مهما كانت عالية المعنى ؛ لأنها أصوات «مستلة» ، منفية غالباً :

يداي ذاكرتي المربية .

تخونني

في لحظة الصحو العصبية .

«تستل» مني صهيلى

وصهوتى

وصليلى .

إن الصمت الجامع ، ذا الخيول الصاهلة ، هو «انطفاء» الصوت ، وهو قرين لانطفاء اللون ، وانطفاء الحركة ، وتجويف الكتلة ، وفقر الطعوم . إنه إرجاء لاشتعال الوجود فيها جميعاً . إنه

تأكيد لبنية الاستلاب السائدة في النص . وعلى هذا تكون تنويعات الصوت - من صراخ ، وصخب ، وضجة .. إلخ - هي درجات من «الصمت» لا «الصوت» ؛ لأنها أصوات لم تصدر أساساً ، كما تظهر في السياق .

فمثلاً : (صاح - ٢٥ / صاخبة - ٢٨ / صراخ - ٢٨ / صرخات - ٢٧ ، ٢٩ / صرخت - ٢٤ / الصارخة - ٣٠ / الصهيل - ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ / صهلت - ٢٣ / صهيل - ٣١ / صياح - ٣٢ / الانفجار - ٣٠ / طلقات ٣٠) - وهي أصوات مرتفعة بطبيعتها ، تأتي في تراكيب تلغى ضجتها في الحقيقة . ف «صاح» ترد ضمن سؤال : «هل صاح ديكٌ ما ؟» . و «صاخبة» تأتي في سياق متخيل ، فبعد أن قال مرثيته الذاتية : «يا ليتني حجر» ، تأتي «هكذا قلت ، فانطلقت جوقتي تهتف لى في مظاهرة صاخبة ، شقت قلب الليل عن المكتوب والقضاء . فاختارتني سيد الوقت والبكاء ، دون أن أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو أكتفى بما في يدي فيا الخيبتي وعارى» ، وهي مؤكدة لسيطرة سلطان الصمت ، وملغية لوجود هذه الضجة الفنتازية كلها . أما مفردات «الصراخ» فلا تبتعد عن ذلك أيضاً : (لحظة باهظة . صخرة من «صراخ» وملح) هامش ٢٨ ، (حالة مكنونة ، بين الحريقة والرماد ، وبين

«صرخات» الولادة والحداد) - ٢٧ . وهي حالة ليست صراخاً وليست حداداً - وأيضاً (حالة مكنونة بين الحريقة والبكاء وبين صرخات الولادة والعزاء) - ٢٩ . كذلك فإن (قبل الانفجار) ، و(لم أسمع صياح الديك) ، و(طلقات خائبة) أصوات لم تنطلق ؛ لأنها حبيسة بنية الاستلاب التي تهيمن على الأصوات في عالم النص ، مثلما هي مهيمنة على غير ذلك من موجوداته وتشكيلاته ودلالاته .

\*

### سلب الحركة :

منذ محض اللقاء الأول ، ومن اللحظة الأولى له ، يطالعنا عنوان القصيدة نفسه «مراوحة» بالاستلاب ؛ إذ «المراوحة» استلاب التقدم من حركة المشى . ولعل ذلك هو مقصود النص كله - الديوان ، وليس القصيدة فحسب .

ولعل فكرة «استلاب الحركة» أن تكون فكرة غريبة ، في نص يطمح للارتفاع إلى مستوى شمولية أدوات «العرض» الدرامى (حركة المجموعات ، الصراع ، الإضاءة ، الحوار ، المونولوج الداخلى .. إلخ ، والكادرات السينمائية في تصوير

المشاهد المختلطة الزمن والمكان) من ناحية ؛ وفي نص شعري حافل بصور الحركة - بطبيعة فنيته - وذو استهداف اجتماعي / سياسى - بطبيعة توجهه - من ناحية ثانية . أى أن «الحركة» ضرورة من ضرورات بنيته ، من أى جانب نظرت إليه .

ولكننا لو تأملنا النص ، منذ عنوانه ، لوجدنا الحركة فيه مخادعةً تمامًا . إنها الحركة اللاحركة - إن صح التعبير - أو هى «إيهام الحركة» بالأحرى . فليس فى نص «المراوحة» ، كما أسلفنا ، إلا صورة حركة لا تؤدي إلى شىء فى النهاية ؛ إذ لا ينتج المشى - فى المكان ذاته - أى تقدم . فليس فيه سوى غناء من يراوح ؛ فضلاً عن دلالة على القلق والتوتر ، فى قلة حيلة - وقلة غناء - فى النهاية . وهذا هو عين ما تؤديه القصيدة : «باطل الأباطيل وقبض الريح» ، كما يقول سفر الجامعة ؛ أو : «بعد أن رأيت تحت الشمس أن السعى ليس للحكيم ، ولا الغنى للفهيم ، ولا النعمة للعارف» ، كما يقول رفعت سلام فى القصيدة ، مازجاً ما بين تعبير الجامعة وتعبير المتصوفة معاً .

إن الإطار الذى تتم فيه الحركة هو المكان الرحب اللامحدد ، المضاء باللون الأزرق ، مما يضيف الإحساس بالشبحية سواء أعلت الكتل المتحركة ، أم على الحركة نفسها . هذه الشبحية -



وهي مفردة من مفردات التشكيل السينمائي - تجعل القارئ متردداً بين تصورين للإيهام : هل ثمت إيهام بالحركة أو إيهام بالسكون ، لا سيما أن الشاعر يتحرك في النص من خلال جسده القليل (يدى القتيلة - ٢٤ / جثتي - ٣٠) (وإلى هذا المعنى تنصرف دلالات مفردات : جسمي / جسدي ، في النص) لا من خلال جسده الحي .

فإذا رحنا نستعرض هذه الحركة ، وجدنا الشاعر يضعها في سياق من الإرجاء - أي الاستلاب - فهي إما حركة متمناة لم تحدث بعد ، وإما حركة حادثة ولكن لا جدوى منها ، أو هي حركة مضرّة . إن الصورة الحاكمة للحركة هي حركة الموت ، أو الاستلاب : « في جسدي : فرّت خيول الموت ، وابتعدت لتتركني وحيداً مدلى ، في حال من المراوحة الأليمة ! - ٢٤ » . إن خيول الموت - التي اجتاحت جسده - قد ابتعدت تاركةً هذا الجسد : ليس حياً تماماً ، ولا ميتاً تماماً . إنه التصور - أو التأويل - الخاص بالشاعر للمقولة الإسلامية (الناس نيام ، فإذا ماتوا انتبهوا - ٣٢) . ومن هذه الصورة التأسيسية للحركة ينبع القانون الفيزيقي الذي يحكم تصرف الموجودات في عالم القصيدة . وهو القانون الذي يجعل «المراوحة» مفتاح القصيدة الدلالي ، كما يجعل «الخيبة» هي المحصلة النهائية لأحداث هذه المراوحة ، والمناخ المسيطر على عالمها .

إن التمنى - لا الفعل - هو سمة أداء طائفة من مفردات الحياة والحركة فى القصيدة (لَمْ لا أبكى حالى وقد آل للبوار ، لم لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى للشوارع والميادين ... فأصفع الكلب على خذه الأيسر ... وأرمى بالوزراء وبالشعراء .. إلخ - ٢٤) . كما أن اللاجدوى سمة لأداء طائفة أخرى من هذه المفردات (هل أدلكم على شجرة الخلد وملك لا يبلى ، أم أقطف وردة الماء الجميلة وأسميها باسمى فتستحيل قنبلة فأقذفها مغمض العينين : تسقط فى موضع القلب ولا تنفجر باسم الله مرسىها ، فأنفجر فى الرقص عاريا بليغا وسط جوقة من الكلاب الضالة والقطط النافقة وأفق من هوام الليل ! - ٢٦/٢٧) . بينما تأتى سمات السكون / الموت لتسيطر على نسبة موازية من مفردات القصيدة ، مستلبة معنى الحركة ، أو دالة على الموت المسيطر على عالم النص ؛ الأمر الذى نتبينه من هذه النماذج :

\* نماذج لمفردات تؤدي دلالة حركة إيجابية (متمناة) ، ولكنها مرجأة أو منفية فى السياق :

أبغى - ٣٢ / أبقى - ٢٤ ، ٢٩ / أتانى - ٣٢ / اتبعونى - ٢٩ ، ٣٠ / اختارتنى [ سيد الوقت ] - ٢٨ / أخرج - ٢٨ / اخرجى - ٣١ / أدق - ٣٢ / أدلكم - ٢٦ ، ٢٩ / أرفل - ٣٢ /

أرمى - ٢٤ / أستريح - ٢٩ / أستعيد - ٢٩ / أشق - ٢٤ /  
اصطدام - ٢٨ / أصعد - ٣٢ / أصعده - ٣٢ / أصفع - ٢٤ /  
أصوب - ٣٠ / أضرب - ٢٣ ، ٢٨ / أضم - ٢٥ / أطلقتها -  
٢٣ / اغفرى - ٢٧ ، ٣٢ / أقذفها - ٢٦ / أقضمه - ٣١ /  
أقطف - ٢٦ ، ٢٨ / أكتفى - ٢٣ ، ٢٨ / الانفجار - ٣٠ /  
التقاء - ٣٢ / التنوير - ٣٠ / الشبق - ٢٦ ، ٢٨ / اللمسة -  
٣٠ / المارقة - ٢٥ / المباغت - ٢٥ ، ٢٩ / المياه - ٢٤ ، ٢٧ ،  
٣١ ... إلخ .

#### \* نماذج لمفردات حركة سلبية الدلالة :

السائرين جنب الحائط ، أو على الحبل - ٢٥ / ابتعدت - ٢٤ /  
ابعدوا - ٣٢ / أتفرق - ٣١ / احترقت - ٣٠ / اختارتني [ سيد  
البكاء ] - ٢٨ / أدار - ٢٤ / أستسلم - ٢٤ / استسلمت - ٣٢ /  
استلب - ٢٨ ، ٣٠ / أسلم - ٢٤ ، ٢٩ / أسلموني - ٢٥ /  
أضاعوا - ٢٨ / أضاعوني - ٢٨ / أفاجئ [ العابرين بوجهي متشعاً  
بالانكسار ] - ٢٤ ، ٢٩ / الانطفاء - ٢٧ / الانكسار - ٢٤ /  
البكاء - ٢٨ ، ٢٩ / الجنون - ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١ / الحداد -  
٢٧ / الضالة - ٢٧ / العزاء - ٢٩ / الغارية - ٣٠ / الكسيح  
- ٢٤ / المتخثرة - ٣٠ / المراوحة - ٢٤ / الموت - ٢٤ ، ٣٢ .

## عن الزمان والمكان

### عن الزمان :

ولكى تكتمل الدلالة على الفقد ، وتتكامل « ظاهراتية »  
التشكيل الاستلابى فى عالم النص ، يكون « الزمن » إما  
مستلب الملامح (ألفاظ تدل على وقت غير محدد) ، أو  
مستلب الإيجابية : زمن إرجاء ، لا زمن فعل حقيقى ؛ هذا  
على مستوى دلالة مفردات الوقت ، وقد سبق أن رأينا ما  
يتصرفه الشاعر لإلغاء دلالة «الأفعال» على المستوى النحوى .  
إن مفردات الزمن تأتى مجهلة الإشارة : (التوقيت - ٣٢ /  
أحياناً - ٢٨ / الزمن - ٢٣ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ / الفصول - ٢٧ /  
اللحظة - ٣١ / الوقت - ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ،  
٣٢ / اليوم - ٢٩ ، ٣١ / أيام ، ٢٦ ، ٢٩ / ساعة - ٣١ / عام  
- ٢٨ / لحظة - ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ / وقتاً - ٣٢ / وقتى - ٣٠ /  
وقتين - ٣١ / يوم - ٣٠) . فإذا ما تحددت دلالتها الإشارية ،  
جاءت سلبيةً سواء بطبيعتها ، أو بنفى إيجابيتها : (الشتاء -



٢٣ / الغد [ الذى لن يأتى ] - ٢٦ / الفجر [ الخراب مهر يعدو  
عند انبلاج الفجر ] - ٢٥ / الليل - ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ /  
المساء - ٢٧ / خريفى - ٢٩ ، ٣١ .

### عن المكان :

وكما يكون الزمان ، كذلك يكون المكان مجهلاً ، أو سلبياً  
فى ذاته أو بالحدث الذى يتظرفه . فحين تأتى الكلمة إيجابية  
الدلالة كالصعود - مثلاً - يكون (الصعود) بغرض إلقاء خطبة  
«الجنون» ، فضلاً عن أنه (صعود) مرجأ أصلاً : «فإذا ما  
تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النُصبِ وصرخت : لا ، أيها  
الناس ليست الحمى القرمزية ، ولا السعال الديكى ، ولا  
الشيذوفرينيا ، ولا البنيوية الوبائية . ولكنه انتصاف الليل حين  
أقول للأشياء كونى لا تكون وتفلت من يدي» - ٢٨ . كما أنه  
(يصعد) ليهطل بالموت :

«أصعد النصب فى صمت .

أصعده : صمئاً ، صمئاً .

أرقل : وقتاً ، وقتاً .

أهطل : موتاً ، موتاً - ٣٢ .

ولنتابع - على سبيل التمثيل - صور الاستلاب فى هذه  
التعبيرات : [ اتجاه الغرب ] - ٢٦ مرتين فى الصفحة نفسها :  
« واتجاه الغرب سلبى الدلالة - لغةً - بطبيعته ، وكذلك بتأثير  
الموروث الجمعى المصرى (الغرب / اتجاه الأموات) ، وبالظلال  
الدلالية المستحدثة : الغرب إشارة إلى الاستعمار فى لغتنا  
العصرية . [ اتجاه غامض ] - ٣٠ . [ أتفرق ] - ٣١ . [ الأرض ] :  
(يمشى فى الأرض مرحا) - ٢٨ / (لماذا تفرد الأرض جناحيها ،  
وتمعن فى الصهيل) - ٢٩ / (أنا السيد الوحيد والأحد الشريد ،  
فى الأرض التى ما وعد الله بها أحدا) - ٣٠ . [ الأفق  
المباغت ] - ٢٥ - ٢٩ (وإن كانت دلالتة إيجابية فى ذاتها ؛  
حيث يمثل أمنية ، إلا أنها أمنية مستحيلة التحقيق) . [ المدى ] :  
المدى المر - ٢٥ ، المدى القتل - ٢٩ ، تصعد المدى سحابةً  
كاذبة - ٣٠ ، وأخيرا تأتى [ القاهرة العاهرة ] - ٢٤ .

## عالم المشاعر فى النص

### الإحساس بالمأكولات والطعوم :

إن العالم الذى يقدمه النص عالم فقير فى طعومه ومأكله فقراً لافتاً للنظر ، كما أنه حافل بالمشاعر السلبية . فليس فيه للمتذوق إلا المالح والمر والحامض ، وليس فيه من المطعومات إلا الفول والطعمية والماء ؛ وثم برتقالة ولكنها برتقالة وعد لا يتحقق :

المر - ٢٣ / المالح - ٢٤ / الطعمية - ٢٥ / الفول - ٢٥ /  
حامض - ٢٦ / الماء - ٢٦ ، ٢٨ / برتقالة - ٢٨ / سامة - ٣٠ /  
مسمومة - ٣٠ .

لذلك ، فليس غريباً أن يكون « السام » هو التأثير المسيطر فى عالم الطعوم فى النص ، كما كان الأزرق هو السائد فى عالم اللون / الإضاءة ، والمراوحة هى السائدة فى عالم الحركة كذلك .

كما أنه ليس غريباً أن يكون السائد في هذا العالم هو  
المشاعر السلبية : الريبة ، والبكاء ، والأسى ، والأسف ،  
والندامة ، والإحساس بالخيبة ، والعار ، والخواء :

أبكى - ٢٤ / أسف - ٢٩ / الأسى - ٢٤ / الأسف - ٢٤ /  
الشكلى - ٢٥ / الحداد - ٢٧ / الحمى - ٢٤ ، ٢٧ / المريب -  
٢٩ / المريبة - ٣١ / الندامة - ٣٢ / الويل - ٢٦ / يشون بى  
لمباحث أمن الدولة - ٣٠ / امتداح الخراب الجميل - ٢٥ / آهة  
- ٢٩ / أوجاعى - ٣٠ / باهظة - ٢٨ / أختى أنت وختى  
وخائنى - ٢٩ / دون أن يبين لى صاحب أو خليل - ٢٦ /  
خواء - ٢٧ / خيبتى - ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ / كسيرة - ٣٢ .

حتى إذا صورت لحظة متعة ما ، فهي متعة خالية من مبرر  
الابتهاج ، لا معنى للفرح فيها . إنها متعة ميكانيكية تفتقر  
إلى عمق اللقاء الإنسانى ، ومعناه ، وهدفه ؛ إنها متعة خائبة :

• واحد ،

وحولى طلاقات خائبة .

• سحابة خائبة .

• شوكة سامة تنبت فى لحظة القذف ، فينكسر العالم ، وينتقلبنى

الفرح دون مبرر .

• هل تأخذ الأفراح

شكل شوكة مسمومة ،

أم الأفراح شرخ مارق من بخان ؟

• فكيف استلب الزمن القزحي الرعشة الأولى للمسمة الأولى ،

وانحناء العينين قبل الانفجار ؟

تعبيرات الجنس ، واستلاب معنى اللذة :

ليس التعبير الواضح بمشاهد الجنس الجارحة من ابتكار هذا الجيل من الشعراء ، بل هو قديم - ربما - قدم فن الشعر نفسه . وربما كانت التلميحات إلى الجنس ، في هذا النص بالذات ، أقل ظهوراً ، وأكثر فناً من غيرها من القصائد ، سواء أفي الديوان أم في مدونة الشعر المعاصر بعامة . فإذا ما حاولنا أن نبحث عن وجهة نظرهم في ذلك ، رأينا أن ما عاناه هذا الجيل من « خيبات » خاصة كان نتيجة « الخيبة العامة » في المجتمع ، بعد اندحار المشروع النهضوي العظيم في الستينيات . إنهم يتعمدون إيلام المجتمع بالخروج على متعارف الذوق العام ، ومواضيع الحياء التي يهتم بها ويحترمها . إن الصراحة الجافة الغليظة هي الرد الذي يتصورون أنهم به يوقفون هذا المجتمع المرائي أمام مرآة نفسه ، ليرى كم هي زائفة هذه القيم التي



تجعله يدمن تجميل بشاعته الحياتية بطلاء قد يزيد بها بشاعة .  
إنها إدانة لـ «المشى جنب الحائط» ، «أو على الحبل» ، وفضح  
لاستقامة العجز «ولا الضالين آمين» . لذلك ، يأخذ الشاعر  
جانب الرذائل كلها ، وخاصة : «إثارة الرعب ، وانتهاك  
المحرمات ، والشبق المسعور» - ٢٦ ، والرقص عارياً - ٢٧ ،  
والجنون - ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١ . لعل ذلك يصدّم مشاعر هذا  
المجتمع ، ويدعوه إلى التفكير فيما هو جاد من الأمر .

ومع ذلك ، فإن تجليات الجنس فى النص هى تجليات  
الاستلاب نفسها التى تسيطر على أنحاء عالمه المختلفة . إنه  
لا يتبين هذا الاستلاب بعد لحظة انطفاء الرغبة وحدها ، ولكنه  
يتحقق منه قبل أن تبدأ ؛ إذ لا يستطيع الشبق المسعور أن  
يطغى على الحقائق التى رسخت فى الوعى بوجود «الخبيبة  
الثقيلة» وجوداً عاماً .

إن رؤيته إلى المرأة تبدأ باستلاب لغوى ، إنها «مرأة» لا  
«امرأة» كما درجت اللغة أن تعبر . لقد حذف أداة التعريف  
وأبقى ما بعدها كما هو منكراً ، وناقصاً .

وهو إذ يحس الخيبة من قبل حدوث اللقاء الجسدى :

مرأة من البن الخفيف ،

مرأة من الحفيف ،

وانفراجة على فضاء محترق .

مرآة من البهار ،

وانفراجة رجرلجة

على ما يقسم الوقت :

غبارا فلترا ،

ولبوة من الشبق - ٢٨

يعجب من هذا الإحساس ، على الرغم من تصريحه بسببه أن اللقاء كان محض اصطدام جسدين عاريين ، فى قوله : « كيف استلب الزمن القزحى لحظة اصطدام الجسدين عاريين وانفجارية القرى والحوارى وسورة النساء والقبائل البعيدة والبكارة وانتظار ألف عام شبقى فى جسد يرتدى البنطلون أحيانا ويمشى فى الأرض مرحا » - ٢٨ . وكذلك فى قوله : « فكيف استلب الزمن القزحى الرعشة الأولى للمسمة الأولى وانحناءة العينين قبل الانفجار » - ٣٠ .

إن الخيبات الشخصية الخاصة تستقر فى النفس ، حين تدعمها « الخيبة العامة » فتصبح قانوناً مسيطراً ، يسلب من النشوة كل ما فيها من إبهار :

« خواء من بهاء .

يقاسمنى هوايلتى الصغيرة ،

والسرير

....

يتوجنى : إله الانطفاء» - ٢٧ .

لذلك ، تنتج اللحظة الجسدية ، على الرغم من كونها - أو  
ربما بسبب كونها - « لحظة باهظة » :

«صخرة من صراخ وملح ،

وظل سكين ،

وردة مفتوحة ،

وجدار غائم ،

وتاريخان مفعمان .

كائن يبدأ امرأة ،

كائن يبدأ رجلا ،

فى لحظة قاتطة» : ٢٨ .

لحظة خاوية ، بل شوكة سامة :

«شوكة سامة تنبت فى لحظة القذف فينكسر العالم ويتنابنى  
الفرح دون مير»

....

«هل تلخذ الأفراح

شكل شوكة مسمومة ،

أم الأفراح شرخ مارق من بخان ؟» - ٣٠ .

\* \* \*

إن هذا العالم - الذى يصوره - هو عالم الاستلاب  
اللانهاى : استلاب الأمن ، واستلاب البهجة ، واستلاب طعم  
الحياة ومعناها ، واستلاب ضمان الاستمرار . إنه عالم الفقد  
الذى لا عمل - جدياً - للإنسان فيه إلا انتظار القيامة ؛ لأن  
كل عمل آخر إنما هو مراوغة بين الفعل واللافعل ، أو هو «فعل  
مستلب» فى حقيقة أمره .





## **ثالثا : قراءة فى المستهدف :**

---

**بين المرجع / المخیل والمرجع / الواقع**



لا يقدم الشاعر صورةً فوتوغرافية للواقع ، بل ينتقى منه عناصر يقيم منها عالم نصه الشعري . وهو - حين ينتقى من الواقع - لا يختار المناظر الأنيقة ، بل لعله ينتقيا ليستبعدها ، مستلباً عالم الواقع كل ما يمكن أن يكون فيه من جمال ؛ ليحل مكانها جواً من الفطرية يميل إلى البشاعة أساساً .

إن القصيدة لا تقدم فانتازيا خياليةً مطلقة - من قبيل الخيال العلمي ، أو البناء الأسطوري - ولكنها تقدم عرضاً « Show » ، ليس مسرحياً ذهنياً خالصاً ، ولا شعرياً خالصاً كذلك ؛ وإنما هو مزيج من الإمكانين لعالم مواز للواقع ، توشيه غلالة من الفانتازيا التي تعمل عمل السخرية الراقية . إن حالة « الخيبة » التي تحكم عالمه الخاص هي المعادل الطبيعي لخيبة عالم الواقع ، والمؤسسة على وجودها الحاد في حقيقة الأمر . والقصيدة لا تؤدي ذلك أداء المنشورات الحزبية ، ولا البوح « الواقعي » المباشر والسطحي ؛ ولكنها تدخل هذا المستهدف

بإحكام إلى بنية عالمها بوصفه جزءاً من «جماليات» النص .  
وبمناسبة الحديث عن الجماليات فإن النص لا يقدم لنا أشكالاً  
أنيقة ؛ لأنه لا يرى في الواقع جمالاً ما - وأى جمال في حياة  
تحفها الكلاب الضالة والقطط النافقة ؟ - ولكنه يقدم لنا ،  
عبر فن جميل ، عالماً قبيحاً لنحدد موقفنا منه على هذا  
الأساس ، وهذا أمر نبيل . ولعل نبيل المستهدف - في جماله -  
يقوم مقام أناقة المنظر الجميل . فحين نفقد جمال الخارج لا بد أن  
نتمسك ببقاء نبل الداخل ونقائه على أى حال .

\*

يفتح النص الرئيسي بصوت من نموذج قصيدة النثر يقول :  
«وكان لى أن أضرب العصفورين بالحجر الواحد أو اكتفى بما  
فى يدي لكتنى أطلقتها جميعا وجلست على سفح الزمن تحت  
شمس الشتاء أسلى نفسى بالغناء» .

ومع ملاحظة خلو الفقرة من علامات الترقيم مما يدفع إلى  
قراءتها دفعة واحدة - أو دفقة واحدة - نرى الشاعر لاهثاً أمام  
خيارين : ضرب العصفورين ، أو إطلاقهما ؛ فأطلقهما - ولم

يطلقهما وحدهما بل أطلق الحجر ، ويده أيضاً - وجلس  
« يسلى » نفسه بالغناء ، « على » سفح الزمن ، و« تحت » شمس  
الشتاء : على سفح - وليس « فى » السفح أو « بـ » السفح -  
حيث تفيد « على » شيئاً من « الفوقية » يسفله « السفح » ،  
بينما تفيد « تحت » شيئاً من التسفل ترفعه « شمس » . هكذا  
نصل إلى شئ من التعادلية المخادعة : - من حيث ما تخيله  
المفردات دلالياً - بين الفرصة المتاحة للاختيار بين التحقيق  
والإضاعة : « وكان لى أن ... إلخ » . (وقد رأيناه يختار القرار  
المريح وليس الصائب . لقد اختار عدم الفعل ، من حيث إن  
الفعل « أطلقتها » يدل على « ترك فعل » الضرب أكثر منه على  
أداء فعل « الإطلاق » ) : ثم ، من حيث ما يقرره الواقع مكانياً ،  
بين « العلو » المنفى جزئياً ، و« التسفل » المنفى جزئياً كذلك ،  
ولكن ذلك مخادع أيضاً : فالقرب الذى بينه « على » السفح  
وبين « السفح » - ذاته - مسافة تلغى فكرة « العلو » ، أما  
البعد بين مكانه « تحت » وبين « الشمس » فهو بعد يؤكد  
« التسفل » ، ويشى بالمخادعة الدلالية ، من خلال التلاعب  
بالألفاظ .



إنها تعادلية غير مريحة على الإطلاق ؛ لأنها أشبه بعدم القدرة على اتخاذ القرار الصحيح . وفي الوقت ذاته هي تحقيق لآلية مرضية في خداع النفس ، فمارسها نحن العرب - عجزاً عن الفعل ، وجرياً وراء ما يمكن أن نحسه من خيال بطولة رومانية زائفة ، وفارغة ؛ لأنها تظاهر بالرومانسية وليست رومانية حقيقية تصنع بطولة فعلية ، وفارغة لأنها - من حيث كونها زائفة - تعجز أن تحقق الرضا الذاتى الذى تصنعه الرومانسية الحقيقية . لذلك ، لا نفاجأ من التحول الوشيك - والمرير - الذى سرعان ما سيأتى مع الصوت التفعيلى .

«مرت خيول الوقت فى جسدى وثيدا .

مرت خيول الوقت .

وأنا - بمنتصف الطريق المر - منتصب ،

وفى جسدى :

صهلت خيول الصمت .

وأنا - بمنتصف اشتعال اللون - منطفى .

وفى جسدى :

فرّت خيول الموت .

ولنلاحظ هنا أيضاً :

١ - حرص الشاعر على تحديد «علامات الترقيم» بصورة قد تبدو فيها مبالغة أحياناً ، بعكس ما يفعله في الصوت النثرى .  
ولسوف يكون ذلك ديدنه فيما سيأتى من القصيدة ؛ إذ سيترك الصوت النثرى دائماً دون علامات ، وسيحدد العلامات في الصوت التفعيلي . ويشور السؤال : لماذا ؟ هل لأن الشاعر يحس الإطار التفعيلي - وقد ثبت في «ديوان الشعر العربى» من قبله - قد صار كلاسيكياً لا يصح له التصرف فيه ، بل يستخدمه خاضعاً لقوانين الصياغة الكلاسيكية التى تحكمه ، بعكس الإطار النثرى الذى يمتلك الشاعر حق تشكيله ، هو مع غيره من رواده ؟ أم هى استراتيجيّة خاصة فى هذا الديوان ، يهدف منها إلى تشكيل صوتى ودلالى ما ، فحسب ؟

٢ - أن الشاعر يُنطق الصوت النثرى بتداعيات الزمن الحاضر ، بينما ينطق الصوت التفعيلي بالتداعيات التاريخية ، وهذا منطقي تماماً ، تمشيّاً مع الافتراض الأول لإجابة سؤال الملاحظة السابقة . وإذا اعتمدنا فكرة الجوقة والمؤدى الفرد ، كان الصوت النثرى أقرب إلى أداء الفرد ، والتفعيلي أقرب إلى أداء الجوقة الذى يحدث عن «عبرة» التاريخ ، ويصف ما يحدث «خارج» المسرح . ولكننا نواجه مشكلة ؛ إذ نلاحظ

« وفرة » الأفراد في « عالم النص » الذي يؤديه الصوت الفرد أحياناً ، والحديث بصيغة « المفرد » في الصوت الذي تؤديه « الجوقة » . وهنا ، ندرك مدى الشراء الذي يتيح هذا « التوزيع » لكلية النص : إنه في الصوت النثري - الحاضر - فرد « ضد » مظاهر فساد المجموع ، على الرغم من كونه فرداً « ضمن » هذا المجموع ، يحكمه ما في المجموع من فساد . أما في الصوت التفعيلي - التاريخ ، أو يمكن هنا أن نقول « الحضارة » - فالمجموع يتحدث بصوت واحد ؛ بوصفه صوتاً للماضي . لقد أدى الشاعر هذه الدلالة بالتشكيل فحسب ، دون أن يقول كلمة واحدة مباشرة في الموضوع .

ولندخل عالم المقطوعة التفعيلية الأولى بهذه الرؤية لنرى ماذا تقول :

لدينا تشكيلات ثلاث من « الخيول » ، الرفيق التقليدي لتاريخ العربي : « خيول الوقت » ، و « خيول الصمت » ، و « خيول الموت » . تتحرك « خيول الوقت » صانعةً هذا المد الحضاري الذي كان ، والذي عانى السابقون في تشييده [ وأنا بمنصف الطريق المر منتصب ] . وحين ينشغل بناء الحضارة في عملية « التشييد » ، تاركين مهمة « التقنين » لأفراد - مهما كانوا - يضعون قواعدها ، يفاجأون بأن هذه القواعد قد سلبت

صوتهم ، وهكذا يكون «صهيل» الصمت - المفروض على الغالبية - عاليًا ، ومؤذنًا باجتياح خيول الموت - والفرار الفوضى هو أعتى أشكال الاجتياح - لهذا الجسد الضخم . لقد كانت الدولة - بوصفها بناءً ماديًا - تتوهج ، بينما كان التاريخ - بوصفه بناءً حضاريًا - ينطفئ . وهكذا يؤذن سماح الأمة لفرد أو مجموعة بالتقنين لها ، والتفكير بدلاً منها ، بدوال دولتها .

\*

ومن «العبرة» التاريخية - «الوضع» الماضى الذى تأسس الحاضر على مثاله - يعود حديث الصوت النثرى «الفردى» ، ويكون خطابه منطقيًا مع هذه النتيجة . هذا الصمت الذى فرض على المجموع - أو هذا الموت المعنوى الذى ارتضى به المجموع - لم يؤسس تراثًا يمنح صوت الفرد قيمةً ما . وهكذا يكون الفرد [وحيدًا ، مدلىً فى حال من المراوحة] ، وليفعل ما يشاء ؛ فلن يكون لفعله الفردى قيمة ، هذا إذا استطاع أن يفعل شيئًا أصلاً أكثر من العويل :

«ولبتعدت لتتركنى وحيداً مدلىً فى حال من المراوحة الاليمة فلم لا أبكى حالى وقد آل لليوار لم لا أستسلم للجنون فأسلم جسدى للشوارع والميادين أفلجى العبرين بوجهى متشحا بالانكسار المضى فإذا ما تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النصب

وصرخت لا أيها الناس ليست الحمى القرمزية ولا السعال  
الديكى ولا الشيزوفرينيا ولا البنيوية الوبائية ولكنه انتصاف  
الليل حين أقول للأشياء كوني لا تكون وتقلت من يدي» .

هنا ، تبدأ «مداخلة» النص الثانوى ؛ اللحن المصاحب أو  
التهميش . فلا يشرح لنا الشاعر كيف تقلت الأشياء من يده ؛  
إذ إن يده قتيلة ، مكفوفة عن الفعل ، ولكنه يكتفى بأن يقرر  
أن إفلات الأشياء من يده «خيبتة الخاصة الثقيلة» :

«تلك خيبتى الثقيلة .

هل الأشياء فولاذ

يحلق فى دخان سادر ،

أم غيمة غجرية

ترعى الشياه على المياه ؟

أم وردة الفرار

تنمو فى يدي القتيلة ؟ » .

وسرعان ما سنعلم أن يده القتيلة - عجزه عن الفعل  
الذى يعطى يده القتيلة صورتها ، ولعنوان القصيدة دلالة ،  
ولمناخ النص كله تبريره - نتاج «الخيبة العامة» الأكثر



ثَقَلًا . إن مجتمعه الذى يريزح تحت وطأة الهزيمة والعجز  
لم يعلمه كيف يكون الفعل ؛ لذلك فهم : «أضاعونى ، وأى  
فتى أضاعوا» .

إنه تعلم أن تكون معاركه وهمية ، دون كيخوتية ، فحسب ؛  
معارك تدور رحاها فى خيال البيانات . فلتكن معركته ضد  
مجتمعه أيضا على النهج نفسه :

«أنا الذى مرت خيول الوقت فى جسدى وثيدا فلبقى وحيدا  
اعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب على خدّه الأيسر  
بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية الأمريكية ليشعر بمزيد  
من الأسى والأسف الكسيح وأشق البحر المالح بعصاى وأرمى  
بالوزراء وبالشعراء وبالقادة والكتّاب ورؤساء الأحزاب وأجهزة  
الإعلام وبالتصريحات وبالقاهرة القاهرة والمراسلين الصحفيين  
والمتلقين ومكبرات الصوت ومحلات الفول والطعمية والسائرين  
جنب الحائط أو على الحبل وغير الضالين أمين وأضم عصاى  
على فيلتّم البحر من غير سوء وأمضى لحال سبيلى أدندن  
لحنا هداما فى امتداح الخراب الجميل» .

وقبل الانشودة يأتى التهميش الثانى ، شارحا ما فى  
المعجزة من سخرية :

«عصا من الهشيم ،  
وبحر من الضلال .  
عصا تشبه امرأتى ،  
وبحر لا يشابه السؤال .  
لخفيهما فى جعبتى التكلى .  
وامضى إلى الزوال  
إلى الزوال» .  
ثم يأتى نشيده فى امتداح الخراب «الجميل» :  
«لك المجد» .  
فأنت الأزرق المكنون فى الأفق المياغث ،  
عند قوس البحر : يتقد .  
وأنت المهر يعدو راكضا ،  
عند انبلاج الفجر ،  
بريا ،  
فيورق فى المدى الوعد .  
وأنت المفرد ، الصمد .  
لك المجد» .

وليس الخراب جميلاً بالطبع ، فهي سخرية مريرة من المجتمع ومن الذات على سواء . إن النفس تألف ما نشأت فيه بطبعها - مهما كان بشعاً - فلا ترى بشاعته ، بل تميل إلى الدفاع عنه دفاعاً عن ذاتها وتماسكها الوجودى . وهنا موطن السخرية من المجتمع ، الذى يجعل أفرادَه يألِفون العجز والمهانة . ثم يتحدث عن مصيره إلى الزوال بصورة من يسلم بالأمر الواقع ، ولا جدوى محاولة التغيير ، وهذا موطن السخرية من الذات .

\*

ونحسب أن تحليل هذا الجزء من النص يكفى لإضاءة باقيه ؛ لذلك نكتفى به حتى لا يتضخم البحث فى غير طائل .

\*

كما نحسب أننا قد أوفينا على تنمة الحديث فى مستهدف النص : إنه إطلاع المجتمع على بشاعة منهجه الحياتى ، والأهم على خطورة هذا المنهج الذى يؤدى إلى انقراض هذا المجتمع ذاته ؛ لأن الحياة لا تتمسك بصور الضعف فيها ، بل تحاول أن تستبدل بها صوراً من العنفوان والقوة ، المصاحبة لصراع البقاء دائماً .

لقد قلنا إن الشاعر لم يفض بما يريد مباشرةً ، بل عرض أمام أعيننا عالمًا مخيلًا تدور فيه هذه الأحداث لكي نستطيع أن ندينها - بحسب آليات الدفاع عن الذات - ولكنه كان دائمًا يوضح تجميع الحدود بين عالم النص ، وعالم واقعنا البشع الذي يستحق الإدانة والتغيير ، وإلا فهو الموت الذي لا منجى منه .

\*

ويتبقى من الدراسة مساحة صغيرة ، نشير فيها إلى ممارسة تكثر في الشعر المعاصر بصورة خاصة ؛ أو لنقل إنها تكثر في الشعر على اختلاف عصوره ، ولكن النقد الحديث ينحو في توجيهها منحى مختلفًا ؛ تلك هي قضية التناص .

ولأننا في هذا البحث إنما نطبق تصورًا نظريًا فحسب ، فلن نتحدث عن التنظير الحديث لما عرف بالتناص ، حيث تتسلل عبارات من مدونة الشعر التي تشكل تراث شاعر ما إلى نسيج النص الشعري الذي يبدعه . فقط ننبه إلى أن الشاعر المعاصر كثيرًا ما يستظهر تعبيرات - من مخزونه الثقافي - فيعيد تشكيلها ، أو يوردها كما هي ، مداخلًا بينها وبين نسيجة نصه . المهم أن «النص» الآخر يذوب في النص الراهن ويظهر دلالاته وموقفه جميعًا ، دون أن يظل «غريبًا» في موقعه

الجديد ، كما كان «التضمين» فى السياق الشعرى القديم ؛  
ودون أن يعاب ذلك على الشاعر ، كما عيبت «السرقه» فى  
النقد القديم أيضا .

وفى المراهقة تبدى تعبيرات كثيرة من مدونة الشعر العربى  
قديمه وحديثه ، بل ومن غير مدونة الشعر أيضا ، يمكن أن  
نستعرض نماذج منها فيما يأتى :

١ - قوله : «ليت الفتى حجر» - ٢٧

تناص مع محمود درويش فى قوله :

«ليت الفتى حجر ، ياليتنى حجر» (٦)

وهو بدوره تناص مع قول الشاعر :

«ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر      تنبؤ الحوادث عنه وهو ملموم»

وكذلك :

«ألا ياليتنى حجراً يواد» [من شواهد نصب «معمولى ليت»  
جميعاً]

٢ - وقوله :

«خواء من بهاء .



يقاسمنى هوايتى الصغيرة ،

والسرير» - ٢٧

تناص مع قول سعدى يوسف فى قصيدة «الأخضر بن يوسف  
ومشاغله» :

«نبى يقاسمنى شقتى

يسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركنى قهوتى والحليب» (٧) .

ومع قول أمل دنقل فى قصيدة «وجه» :

«كان يسكن قلبى

وأسكن غرفته

نتقاسم نصف السرير

ونصف الرغبة

ونصف اللقافة» (٨)

٣ - وفى قوله :

«الأرض التى ما وعد الله بها أحدا» - ٣٠

تناص مع قول أمل دنقل أيضاً في قصيدة «خاتمة» :

«هذه الأرض التي ما وعد الله بها ..

من خرجوا من صليبها ..» (٩) .

٤ - وفي قوله :

«لى دونكم أهلون ، لا مستودع السر ذائع لديهم» - ٣٠

تناص مع قول الشنفرى الأزدي ، من لاميته المشهورة :

«أقيموا بنى أمى صدور مطيكم      فإنى إلى قوم سواكم لأميل

.....

فلى دونكم أهلون : سيد عملس      وأرقط ذهلول ، وعرفاء جأيل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع      لديهم ، ولا الجانى بما جر يخلل» (١)

٥ - وفي قوله :

«فالت من حبلى المعقود ،

لا أبغى السلامة .

.....

فالت من حبلى المعقود أنتظر القيامة» - ٣٣

تناص مع قول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدة «مسافر أبدا» :

«أسافر الليلة فجأة

ولا أرجو السلامة

.....

ومن ترى ،

يضمن لى فى هذه المدينة القيامة» (١١) .

\*

---

**خاتمة:**

---





## ١ / خ :

إن السؤال الذى طرحناه على النص هو : كيف ؟

وقد حاولت الدراسة - بقدر الجهد - أن تبني عالم النص ، وأن تكتشف قوانين وجوده وحركته ، وأن تصل ، فى النهاية ، إلى الجوهر التأسيسى للقصيدة ؛ بوصفها محاولة تجريبية لإبداع نص شعري جديد .

كشفت الدراسة - على المستوى الظاهراتى لسطح النص المطبوع - عن محاولة لها أهميتها ، فى إخراج نص يتيح إمكانات متعددة لقراءة التلقى - فضلاً عن قراءة الدرس - مما يجعل للقارئ دوراً إبداعياً فى خلق النص ، منذ الخطوة الأولى للعلاقة بينهما ، مما يشيع إحساساً بأن هذا النص يتضمن - إلى جانب «فن الشعر» - شيئاً آخر هو «العرض» «show» الذى يمكن إقامته على خشبة مسرح ، كما يقيمه القارئ فى ذهنه من خلال القراءة ، مما يتيح دوراً ثابتاً للمتلقى هو دور

«مخرج» العرض . ويمتد هذا الدور ويتزايد ، عندما يبدأ المتلقى فى تخيل عالم النص (المستوى الثانى فى التلقى) : موجوداته ، وتشكيله ، وقوانين علاقاته ، وحركته .

كما كشفت - على المستوى اللغوى للنص - عن تغلغل فكرة «الاستلاب» فيه ، منذ مستوى البنية الشكلانى لسطح النص ؛ حيث يواجه القارئ بمفردات - صفات وأسماء وأفعال (بالمفهوم النحوى) - تؤدي دلالة «إيجابية» بهيجة إذا أفردت عن السياق ، إلا أن التركيب يسلب عنها هذه الصفة الإيجابية ، حين يوردها منفيةً أو معكوسة الدلالة . لقد كان بإمكان الشاعر أن يعمد إلى المفردات التى تؤدي الدلالة السلبية مباشرةً ، ولكن لن يكون لها التأثير نفسه . إنه يقول إن الابتهاج ممكن نظريًا ، ومطلوب إنسانيًا ، ولكن الواقع المحيط لا يعين على ذلك : (أنا بمنتصف اشتعال اللون منطقي - ٢٤) ، (أقول للأشياء كوني لا تكون - ٢٤) ، (بحر من الضلال - ٢٥) ، (أحسب ما تبقى من نقود فى جيبى المثقوب لا تكفى تذكرة الأتوبيس - ٢٥) ، (متوجأً بالجنون - ٢٥) ، (أنا اشتعال مرجأ - ٢٧) ... إلخ إلخ . ففى عبارة : (أحسب ما تبقى من نقود فى جيبى المثقوب لا تكفى تذكرة الأتوبيس) تجد مفردات :

(أحسب ، تبقى ، نقود ، جيبى ، تكفى) إيجابية الدلالة حين تنتزع من سياقها ، ولكن التركيب يحيل الموقف كله إلى وضع بئس يبعث على الجنون ، أو كما يقول النص «يتوج بالجنون» .

لقد أقام الشاعر عالم موجودات نصه على أساس «العرض» - تشكيليًا - ، و«الاستلاب» - دلاليًا - منذ البداية . فالمنظر الذى يسيطر عليه اللون «الأزرق» لا يمكن توفيره إلا على خشبة المسرح ، أو فى السينما أساساً . هذا من ناحية التشكيل ؛ كما أنه - من الناحية الدلالية - يؤدى الإحساس بالشبحية وبالعالم الموت البارد : استلاب الحياة ، حيث تتخذ الكتل أشكالاً تقريبيةً يصعب تحديدها ، كما أنها تشير شعوراً بالثلوجة والابتعاد . وهذا هو الجوهر الذى يواجهنا للإحساس بالاستلاب الذى يشيع فى النص ، تأسيساً وتعبيراً .

إن اللمسات اللونية الأخرى ، مهما اتسعت مساحتها أحياناً ، لا تكبح الإحساس بالزرقة (أو الدلالة على الاستلاب بالأحرى) بل تؤكد لها ؛ فاللون الأخضر لا يذكر باسمه الصريح ، بل يرد من خلال موائل - يسيطر عليها ما وقر فى خيال القارئ من الزرقة السائدة - مثل : الشجرة ، الحقول ، الغابة ؛

أو اللون الأبيض الذى تمثله زهور الأقحوان ، أو القرمزى  
الدموى ... كل ذلك تتزايد شبحيته حين يسيطر عليه اللون  
الأزرق بصورة أساسية .

لقد نبهتنا الفنون الحديثة - وبالذات الفنون التشكيلية  
والسينما - إلى حقيقة أن رؤيتنا - فنياً - للعالم ليست واحدة ؛  
لأن وعينا - علمياً - بالعالم ليس متشابهاً . هذه ناحية ؛  
والثانية أن التشكيل الواقعى للعالم ليس هو التشكيل الوحيد  
الممكن قيامه . ومن خلال هاتين الحقيقتين ، ينتزع الشاعر حقه  
فى إبداع عالم يتجاوز القوانين الفيزيقية للواقع ، وأن يحركها  
حسب قوانين يمكن أن تناقض القوانين الطبيعية . وهذا ما نجده  
واضحاً فى العالم الذى يقيمه رفعت سلام - والشعر المعاصر  
بعمامة - فى نصوصه الشعرية . يبقى على القارئ أن يكتشف  
هذه القوانين ، أو أن يبينها من خلال النص ، عبر دوره الذى  
يعيد إبداع هذا النص الشعرى .

## ٢ / خ :

ولكن لا يكتمل تصورنا للنص ، إلا بسؤال آخر ، هو : لو أم لولا ؟ : (امتناع لامتناع ، أم امتناع لوجود ؟) .

ولقد جاءت إجابة النص مركزة على فكرة «الوجود اللامتحقق» ، و«الفقد المحقق» : تقوم القصيدة على الوجود الملقى ، الأمل المحيط دائماً . فما هو مطلوب لا يوجد ، وما هو موجود لا يرغب فيه ؛ أى أن ما نجده لا نريده ، وما نريده لا نجده . هى رغبة محبطة بعدم وجود متعلقها ، ومقهورة بوجود متعلق ضدها معاً . إنها لولا : امتناع المرغوب لوجود اللامرغوب .

إن الكلمة «المفتاح» ذات الدلالة المركزية التى تتشعب عنها كل صور النص ، والتى يمكن أن نعتها «منصة الإطلاق» ؛ حيث يتحول كل مبهم إلى فشل ، وحيث تتحول الدلالات المضيفة إلى عتمة ، هى «خيبتى» : التى تتردد فى الصفحات : ٢٤ ،



٢٦ ، ٢٨ فحسب . وفيها يتحول الأخ الخليل إلى خائن ، ويكون الفرّح الناتج عن لحظة الحب القائظة فرحاً لا مبرر له ، وتهرب كل المعجزات المنقذة ، وتُفشل كل التوقعات الطيبة .

إنها خيبة تبعث على «الجنون» (٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١) الذي يتبدى ملحاً في ظاهرة «العُرى» (انفجر في الرقص عارياً - ٢٧ ، عارياً أمضى إلى حتفى - ٣٢) ؛ من حيث هي الخيبة المرادفة للعار : (في الخيبتى وعارى - ٢٨) . إن التعرى ليس التجرد من اللباس فحسب ، بل إنه ليذهب إلى أبعد من ذلك بكثير ؛ إنه التجرد من لبوس «مواضعة» «الحياء» الاجتماعية ، التى تحولت إلى ستار نفاقى بشع ؛ ويتمثل ذلك التعرى فى الحديث الممض - والمواجه - بمواقف وألفاظ «الجنس» الفجة ، إيلاًماً لهذا المجتمع الغارق فى «خيبتة وعاره» ، دون رادع من وعى ، والذي تتفجر خيبتة وعاره على شكل «فضائح» من كل نوع : جنسية وأخلاقية ومالية وأمنية . ولعل هذا ما يفسر اتجاه شعراء «الحداثة / الحساسية اللغوية / السبعينيين» إلى هذا الحديث الجنسي الجارح . إن الإمعان فى التعبير عن الفحولة - الذكرية الجنسية - غالباً ما يكون نتيجة الشعور بـ «العنة» أو «الخصاء» : إنها «الخيبة» العامة ، و«العار» العام ، حين

تتحول لحظة الحب العارمة إلى اصطدام جسدين عاريين بلا بهجة ، وبلا خصوصية .

لذلك ، لا يمثل الشاعر « حياً » فى عالم نصه : إنه يتحرك عبر : (جسدى ، ٢٣ ، ٢٤ / جسمى ، ٢٧ / جثتى ، ٣٠) . إنه قتيل (يدى القتيلة - ٢٤ ، واليد أداة الفعل / الحياة ، فيده قتيلة و«جثته» ميتة حقيقة / فالتة من الموت شكلاً) ، وهو ميت يتحرك منتظراً القيامة (فالت من حبلى المعقود ، أنتظر القيامة - ٣٣) ، إلا أن هذا اليوم / الغد لا يجىء أبداً (الغد الذى لن يجىء - ٢٦) . لذلك ، فهو يمرق بين مجتمعه (مقتاً ... مقتاً - ٣٢) لكى يهطل (موتاً ... موتاً - ٣٢) . إنه يهطل بموته وبموتهم معاً ، يواجههم بالعار ويجرحهم ، وهو متمزق مبدد .

إنه حين يتعرى - ليريهما ما هم فيه من قبح جارح - إنما يتشظى ، فيصير أشلاء (ألم أشلاى الشتيتة - ٣١ / ٣٢) ؛ لأن واقعهم يكسره ، وينشره (انكسرت ، ٢٩ ، ٣٠ / كسرة - ٢٩ ، ٣٢ / كسرتين - ٢٩ ، ٣٢ / كسيرة - ٣٢ / أتفرق ، ٣١ / انشخرخت ، ٣٠ / انتشرت ، ٢٩ ، ٣٠ / احترقت ، ٣٠ /

استسلمت ، ( ٣٢ ) . لذلك ، فهو أمام الموت - حين ينطلق في  
الرثاء ( ٢٩ ) ، رثائه الذاتى ( ٢٩ ) - إنما يتحدث عن الأمنية  
التي لا تتحقق : ألا ينكسر الإنسان أمام الحادثات ، وألاً يقع  
فى الخيبة :

«يا ليتنى حجرٌ .

تخطو الفصول على جسمى ،

وتتحدّر .

وأنا لشتباه ،

حالة مكنونة ،

بين الحريقة والرماد ،

وبين صرخات الولادة والحداد .

وأنا لشتعال مرجأ ،

ينمو على جسمى التحول ،

ثم ينكسر .

يا ليتنى حجر ، .

إن الخيبة التي نعيشها هي أزمة هذا الجيل من الشعراء ، مثلما هي أزمة الواقع الذي نعيشه معهم ، والذي يفتحون عيوننا عليه . فهم حين يلحون على «التعري» / «التعرية» - «مواجهة الذات» إنما يحاولون البحث عن مخرج ، صواباً كان ذلك أو خطأ . وحسبهم شرف المحاولة ، عن طريق فضح النفاق .

إن الرؤية الأساسية التي تنتهي إليها هذه الدراسة هي أن الشعرية ليست شيئاً قاراً في أحد عناصر العمل الفني ، ولكنها شائعة خلال عناصره : إنها الجشطلت الناتج عن «عمل» هذه العناصر ضمن منظومة متسقة ، يكشف القارئ جوهرها من خلال القراءة العلمية الراشدة .

في النهاية ، يجب أن أعترف أن في القصيدة جوانب آخر تستحق أن توضع موضع الدراسة ، ولكن للمغامرة حدودها التي يجب أن تتوقف عندها ، وربما أتيح لنا في قابل الأيام أن نعيد النظر فيها ، إن شاء الله .

\*





## هوامش

---

- ١ - في الندوة التي تضمنها العدد ١٤ - ١٩٨٤ من مجلة الكرمل ص ص : ٢٩١ - ٣١١ ، يعبر رفعت سلام نفسه ص ٢٩٤ عن هذا الإحساس ، فيقول :

«شهد الشعراء من الأجيال الأخرى بدايات ثورة يوليو ، وما سمي بالقوانين الاشتراكية ، وبناء السد العالي ؛ وشهدوا العديد من الانتصارات على الصعيد الوطني والقومي . أما جيلنا فقد قبيض له أن يرى الانتكاسات فحسب ، لا الانتصارات . نحن ننتمي إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢ ، ننتمي إلى الجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينات» .

وليس مهماً مدى صحة أو خطأ هذا القول ، ولكن المهم أنه تعبير عن إحساس هذا الجيل . وللحق فهو إحساس لا يعوزه التبرير .

- ٢ - ص . ص : ٢٣ - ٣٣ من الطبعة (٢) لديوانه : إشراقات رفعت سلام ، وهي ص ص : ٢٥ - ٣٦ من الطبعة (١) للديوان نفسه .

- ٣ - قصيدة «أيلول» ، وهي في الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ص : ١٢٧ - ١٣٠ . راجع نصها في ملحقاتها الخاص ، من دراستنا هذه .

- ٤ - كان النص في الطبعة الأولى يقول (الحاكم الكلب) .
- ٥ - قلعة أكسل ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص ٦٢ .
- ٦ - ديوانه : حصار لمذائح البحر ، ص ٧ .
- ٧ - ديوانه : الأخضر بن يوسف ومشاغله ، ص ١٣ .
- ٨ - الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ٣٦٢ .
- ٩ - نفسه ، ص ٣١٩ .
- ١٠ - مطاع صفدى وآخر ، موسوعة الشعر العربي ، ص ٥٦ - ٥٧ .
- ١١ - ديوان أحمد عبد المعطى حجازى ، ص ٤٦١ - ٤٦٣ .

## المصادر والمراجع

---

- ١ - أحمد عبد المعطي حجازي : ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ، دار العودة - بيروت ١٩٧٣ .
- ٢ - إدموند ولسون : قلعة أكسل ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .
- ٣ - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة - بيروت ومكتبة مدبولي - القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٥ .
- ٤ - سعدى يوسف : الأخضر بن يوسف ومشاغله (مجموعة شعرية) ، وزارة الإعلام العراقية - بغداد ، ١٩٧٢ .
- ٥ - رفعت سلام : إشراقات رفعت سلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٩٢ .
- رفعت سلام : إشراقات رفعت سلام ، ط ١ ، دون ناشر ، ١٩٨٧ .
- ٦ - محمود درويش : حصار للمنايح البحر ، دار العودة - بيروت ، ١٩٨٥ .

٧ - مطاع صفدى وآخر : موسوعة الشعر العربى ، شركة خياط للكتب والنشر -  
بيروت ، ١٩٧٠ .

### دوريات :

١ - مجلة الكرمل - مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين - العدد ١٤  
- ١٩٨٤ ؛ نيقوسيا - قبرص .

## الملاحق

---

- ١ - النص حسب اقتراح الشاعر ، (نقلًا عن الديوان).
- ٢ - نص قصيدة «أيلول» لأمل دنقل .
- ٣ - كشاف مفهرس بألفاظ النص .





## نص قصيدة «مراوحة»

---

وَكَاَنَّ لِي أَنْ أُضْرِبَ الْعُصْفُورَيْنِ بِالْحَجَرِ الْوَاحِدِ أَوْ  
أَكْتَفِي بِمَا فِي يَدَي لَكُنِّي أَطْلَقْتُهَا جَمِيعًا وَجَلَسْتُ  
عَلَى سَفْحِ الزَّمَنِ تَحْتَ شَمْسِ الشِّتَاءِ أَسْلَى نَفْسِي  
بِالْغِنَاءِ

مَرَّتْ خُبُولُ الْوَقْتِ فِي جَسَدِي وَثِيدًا .

مَرَّتْ خُبُولُ الْوَقْتِ .

وَأَنَا - بِمُتَنَصِّفِ الطَّرِيقِ الْمُرِّ - مُتَنَصِّبٌ ،

وَفِي جَسَدِي :

صَهَلْتُ خُبُولُ الصَّمْتِ .

وَأَنَا - بِمُتَنَصِّفِ اشْتِعَالِ اللَّوْنِ - مُنْطَفِئٌ ،

وَفِي جَسَدِي :

فَرَّتْ خُبُولُ الْمَوْتِ .

وَابْتَعَدَتْ لِتَتْرُكَنِي وَحِيدًا مُدَلَّى فِي حَالٍ مِنَ الْمُرَاوَحَةِ

(٢٥)

تلك خييتي الثقيلة .  
هل الأتياء فولاذ  
يخلق في دحان سادر ،  
أم عيمة غجربة  
ترعى الشياه على المياه  
أم وردة الفرار  
تنمو في يدي القتيلة ؟

الأليمة فلم لا أبكى حالي وقد آل للبوار لم لا أستسلم  
للجنون فأسلم جسدي للشوارع والميادين أفاجئ  
العابرين بوجهي متشعاً بالانكسار المضيء فإذا ما  
تعجب الأصدقاء صعدت إلى قمة النصب وصرخت لا  
أيها الناس ليست الحمى القرمزية ولا السعال الديكي  
ولا الشيزوفرينيا ولا البنيوية الوبائية لكنه انتصاف  
الليل حين أقول للأشياء كوني لا تكون وتفلت من  
يدي (٢٥) أنا الذي مررت خيول الوقت في جسدي وثيدا  
فأبقي وحيدا أعابث الواقع الراهن فأصفع الكلب على  
خذه الأيسر بعد أن أدار الأيمن للطائرات الحربية  
الأمريكية ليشرع بمزيد من الأسى والأسف الكسبح  
وأشق البحر المالح بعصاي وأرمي بالوزراء وبالشعراء  
وبالقادة والكتّاب ورؤساء الأحزاب وأجهزة الإعلام  
وبالتصريحات وبالقاهرة القاهرة والمراسلين الصحفيين  
والمتلقين ومكبرات الصوت ومحلات القول والطعمية  
والسائرين جنب الحائط أو على الحبل وغير الضالين  
أمين وأضم عصاي (٢٦) على فيلتهم البحر من غير  
سوء وأمضي لحال سبيلي أدندن لحنا هداماً في  
امتداح الخراب الجميل  
لك المجد .

فأنت الأزرق المكنون في الأفق المباغت ،  
عند قوس البحر : يتقد .

(٢٦)  
عصاً من الهشيم ،  
وبحر من الصلال .  
عصاً تشابه امرأتي ،  
وبحر لا يشابه السؤال  
أخفيهما في حعتي  
الشكلي ،  
وأمضي إلى الزوال  
إلى الزوال .

وَأَنْتَ الْمَهْرُ يَعْذُو رَاكِضًا ،

عِنْدَ انْبِلَاجِ الْفَجْرِ ،

بَرِّيًّا ،

فَيُورِقُ فِي الْمَدَى الْوَعْدُ .

وَأَنْتَ الْمَفْرَدُ ، الصُّمْدُ .

لَكَ الْمَجْدُ .

(٢٧)

أَسْلَمُونِي

قَبْلَ الْعِشَاءِ الْآخِرِ .

هَلْ صَاحَ دَيْكَ مَا ،

فَبَعَثَ مَا تَبَقَّى مِنْ

ظِلَالِي ،

أَمْ كَانَ قَلْبِي يَقْتَنِي

دَمَهُ ،

فَيَخْدَعُهُ ،

وَيَسْلِمُهُ ،

وَيَجْرِي .

وَأَحْسَبُ مَا تَبَقَّى مِنْ نُقُودٍ فِي جَيْبِي الْمُشْتَوْبِ لَا تَكْفِي  
تَذْكَرَةَ الْأَتُوبِيِّسِ أَوْ الْمَتَرُو بَضْعَ مَلِكِمَاتٍ مَمْنُوعَةٍ مِنْ  
الصُّرُفِ فَأَمْضَى يُسْلِمُنِي شَارِعٌ إِلَى شَارِعِ (٢٧)

مُتَوَجِّيًا بِالْجُنُونِ وَالْعَرَبَاتِ الْمَارِقَةِ تُكْسِرُ كُلَّ الشَّارَاتِ  
وَتُكْسِرُ قَلْبِي فَوْقَ الْأَسْفَلَتِ الْأَمِيعِ فَتَحْمِلُهُ نِدَائَاتُ بَاعَةٍ  
جَرَائِدِ الْغَدِ الَّذِي لَنْ يَجِيءَ ، عَالِيًا مُرْفَرَفًا فَيُخْرِجُ اللِّسَانَ  
لِي بَلَا ضَغِينَةٍ وَيَمْضَى فِي اتِّجَاهِ الْغَرْبِ يَمْضَى بِلَا

(٢٨)

آيَةٍ بَدُونِ آن .

لَا الصُّخْرُ يَصْطَفِينِي ،

وَلَا حَقُولُ الْأَقْحَوَانِ .

آيَةُ غِبَارٍ غَامِضٍ ،

بُخَارٍ حَامِضٍ ،

وَدَهْشَةٍ مَرَعُوشَةٍ

تَبِيحٍ مَرْمَا .

فَتَسِيحُهَا الْأَوَانُ .

ضَغِينَةٍ وَأَمْضَى بِالْخَوَاءِ الْعَذْبِ فِي مَوْضِعِ الْقَلْبِ  
الْهُوَيْنِيِّ تِلْكَ عَادَتِي اللَّعِينَةُ مِنْذُ فَرَّتْ سَاحِرَاتُ اللَّيْلِ  
عَنِّي دُونَ وَعْدٍ فِي اتِّجَاهِ الْغَرْبِ دُونَ أَنْ يَبْحَنَ لِي بِمَا  
يَتَوَجَّنِي سَيِّدُ الرُّذَائِلِ كُلِّهَا وَخَاصَّةً إِثَارَةَ الرُّعْبِ  
وَانْتِهَاكَ الْمُحْرَمَاتِ وَالشُّبُقِ الْمُسْعُورِ أُيْتُهَا السَّاحِرَاتُ  
اللَّئِيمَاتُ مَا آيَتِي (٢٨) قُلْنَ آيَتُكَ أَلَا تُكَلِّمُ النَّاسَ  
ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا يَسْتَعْصِي عَلَى اللَّيْبِ قُلْتُ وَغَيْرِ  
اللَّيْبِ قُلْنَ لَا شَأْنَ لَكَ قُلْتُ شَأْنِي قُلْنَ لَا دَخَلَ لَكَ قُلْتُ

(٢٩)

صَمْتُ صَائِتٍ صَقِيلٍ .  
كَأَنَّهُ نَسِيَانُ غَابَةِ  
قَدِيمَةٍ  
مِنَ الْكَلَامِ ،  
أَوْ كَأَنَّهُ مَا يَسْبِقُ  
انْفِجَارَةَ الصُّهَيْلِ .  
هَكَذَا ، مَرَّتْ مَرَّةً ،  
فَشَبَّ فِي شَعْرِي  
الْعَوِيلُ .

(٣٠)

حَوَاءٌ مِنْ بَهَاءٍ .  
يُقَاسِمُنِي هَوَايَاتِي  
الصَّغِيرَةَ ،  
وَالسَّرِيرَ ،  
وَقَهْوَتِي الْأَخِيرَةَ فِي  
الْمَسَاءِ .  
يَحْتَلُّ أَعْضَائِي  
وَزُرْقَتِي ،  
يَحُطُّ فَوْقَ رَأْسِي  
صَوَلَجَانًا مِنْ قَضَاءِ .  
يَتَوَجَّحُنِي : إِلَهَ الْإِنْطِقَاءِ .

دَخَلِي فَلَمَلَمَنْ أَشْيَاءَهُنَّ الْقَلِيلَةَ وَهَرَوَكَنْ دُونَ أَنْ يُكْمَلَنْ  
فَنَجَّانَ الْيَنْسُونِ وَخَبَيْتِي تَتَعَلَّقُ بِأَذْيَالِهِنَّ الطُّوِيلَةَ وَقُلْنَ  
لِي الصَّمْتُ كَالسَّيْفِ (٢٩) إِنْ تَقَطَّعَهُ قَطَعَكَ فَالْوَيْلُ لَكَ  
الْوَيْلُ لَكَ وَهَذَا أَنَا يَا سَادَتِي الْكَرَامَ مَطْرُوحُ دُونَ أَنْ يَبِينَ  
لِي صَاحِبُ أَوْ خَلِيلُ تَنْهَشُنِي الْغُرَبَانُ بِلَا سُوءٍ فِي  
قَارَعَةِ الطَّرِيقِ فَهَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا  
يَبْلَى أَمْ أَقْطِفُ وَرْدَةَ الْمَاءِ الْجَمِيلَةَ وَأُسَمِّيَهَا بِاسْمِي  
فَتَسْتَحِيلُ قُنْبَلَةً فَأَقْذِفُهَا مُغْمَضَ الْعَيْنَيْنِ تَسْقُطُ  
فِي مَوْضِعِ الْقَلْبِ وَلَا تَنْفَجِرُ بِاسْمِ اللَّهِ مُرْسِيهَا فَأَنْفَجِرُ  
فِي الرُّقْصِ عَارِيًا بَلِيغًا وَسَطَ جُوقَةٍ مِنَ الْكِلَابِ  
الضَّالَّةِ وَالْقَطَطِ النَّافِقَةِ وَأُفِقُ مِنْ هَوَامِ اللَّيْلِ لَا لَيْسَتْ  
الْحُمَى الْقُرْمُزِيَّةُ وَلَا السُّعَالُ الدِّيَكِيُّ وَلَا لَكُنَّ الْخَوَاءُ  
الْعَذْبُ (٣٠) حِينَ تَهْرُبُ الْأَشْيَاءُ مِنْ يَدِي وَلَا تَكُونُ  
فَاغْفِرِي لِي لَيْسَ مِنْ حَرَجٍ عَلَيَّ إِذَا اعْتَصَمْتُ بِقِمَّةِ  
الْوَقْتِ الْخَوُونِ مِنَ الْمِيَاهِ الطَّافِرَةِ وَانْطَلَقْتُ فِي الرِّثَاءِ

يَا لَيْتَنِي حَجَرٌ .

تَخْطُرُ الْفُصُولُ عَلَى جِسْمِي ،

وَتَنْحَلِرُ .

وَأَنَا اشْتِبَاءُ ،

حَالَةٌ مَكْنُونَةٌ ،

بَيْنَ الْحَرِيقَةِ وَالرَّمَادِ ،



وَبَيْنَ صَرَخَاتِ الْوِلَادَةِ وَالْحِدَادِ .

وَأَنَا اشْتَعَالُ مُرَجًا ،

يَنُمُو عَلَى جِسْمِي التَّحَوُّلُ ،

ثُمَّ يَنْكَسِرُ .

يَا لَيْتَنِي حَجَرٌ .

(٣١)

طَرَقَةٌ ،

فَمَرَأَةٌ مِنَ الْبُيْنِ

الْخَفِيفِ ،

مَرَأَةٌ مِنَ الْخَفِيفِ ،

وَانْفِرَاجَةٌ عَلَى فَضَاءٍ

مَحْتَرِقٍ .

مَرَأَةٌ مِنَ الْبُهِارِ ،

وَانْفِرَاجَةٌ رَجْرَاجَةٌ

عَلَى مَا يَقْسِمُ الْوَقْتُ :

غَبَارًا فَاتِرًا ،

وَلَبْوَةً مِنَ الشُّبُقِ .

هَكَذَا قُلْتُ فَأَنْطَلَقْتُ جُوقَتِي تَهْتَفُ لِي فِي مَظَاهِرَةٍ  
صَاحِبَةٍ شَقَّتْ قَلْبَ اللَّيْلِ عَنِ الْمَكْتُوبِ وَالْقَضَاءِ  
فَاخْتَارَتْنِي سَيِّدَ الْوَقْتِ وَالْبُكَاءِ دُونَ أَنْ أُضْرَبَ  
الْعُصْفُورَيْنِ بِالْحَجَرِ الْوَاحِدِ أَوْ أُكْتَفَى بِمَا فِي يَدَيَّ قِيَا  
لَخَيْبَتِي وَعَارِي أَضَاعُونِي وَأَيُّ فِتْنَى أَضَاعُوا فَضَاعَتِ  
عَنْ عُيُونِي بِصِيرَةِ الْقَلْبِ وَانْحِنَاءِ قَوْسِ قَرْحٍ فَلَا نَامَتْ  
أَعْيُنُ الْجُبْنَاءِ الْحُبَّاءِ وَلَا نَامَتْ عَيْنِي عَنِ الصُّهَيْلِ  
الضَّائِعِ مِنِّي فِي الْأَزْقَةِ الْمَكْتُومَةِ وَطَرَقَاتِ (٣١)  
مَنْتَصَفِ اللَّيْلِ عَلَى بَابٍ فِي الدُّورِ الرَّابِعِ يَتَخَلَّلُهُ الضُّوءُ  
النَّائِمُ وَالْوَجْهَةُ الْعَسَلِيَّةُ النَّاعِسُ كَيْفَ اسْتَلَبَ الزَّمَنُ  
الْقَرْحِيَّ لَحْظَةً اصْطَدَّامِ الْجَسَدَيْنِ عَارِيَيْنِ وَانْفِجَارَةِ  
الْقُرَى وَالْحَوَارِي وَسُورَةِ النِّسَاءِ وَالْقَبَائِلِ الْبَعِيدَةِ  
وَالْبَكَارَةِ وَانتظار ألف عامٍ شَبَقِي فِي جَسَدٍ يَرْتَدِي  
الْبَنَاطِلُونَ أَحْيَانًا وَيَمْشِي فِي الْأَرْضِ مَرَحًا (٣٢) كَيْفَ لَا  
أُخْرِجُ عَلَى النَّاسِ شَاهِرًا وَجْهِي مُتَشَحِّحًا بِالشَّرُورِ  
الْمُضِيئَةِ وَقَدْ انْفَضَّتْ عَنِّي جُوقَتِي وَخَابَتْ حِيلَتِي وَمَا

(٣٢)

لَحْظَةً بَاهِظَةً .

صَخْرَةٌ مِنْ صِرَاحٍ وَمِلْحٍ ،

وِظْلٍ سَكِينٍ ،

وَرْدَةٌ مَفْتُوحَةٌ .

وَجِدَارٌ غَائِمٌ ،

وَتَارِيخَانِ مَفْعَمَانِ .

كَأَنَّ يَدَا امْرَأَةٍ ،

كَأَنَّ يَدَا رَجُلٍ ،

فِي لَحْظَةٍ قَائِلَةٍ .

(٣٣)

كَانَ مُتَوَرِّكًا ،  
فَأَوْصَدَتِ الثُّقُوبُ  
الغائِثَةَ .

وَأَفْلَتَتْ ، فِي سَهْوِي  
الْمُرِيبِ ،  
أَهْةَ مَا كَرَّةَ .  
فَانْقَطَعَ .  
وَمَا انْكَسَرَتْ .  
لَكِنِّي انْثَرْتُ .

(٣٤)

أَخِي أَنْتَ وَخَلِي .  
فَلَمَّاذَا تَفَرَّدَ الْأَرْضُ  
جَنَاحِيهَا ،  
وَتَمَعَّنَ فِي الصَّهِيلِ ؟  
لَمَّاذَا يَفَرَّدُ الصَّهِيلُ  
جَنَاحِيهِ ،  
وَيَمَعَّنَ فِي الرَّحِيلِ ؟  
لَمَّاذَا يَفَرَّدُ الرَّحِيلُ  
جَنَاحِيهِ ،  
وَيَمَعَّنَ فِي اللَّيْلِ الْقَتِيلِ ؟  
لَمَّاذَا  
يَا أَخِي أَنْتَ وَخَلِي  
وَحَاتِنِي .

عَادَ لِي أَنْ أَقْطِفَ وَرْدَةَ الْمَاءِ الْجَمِيلَةَ أَوْ أُسَمِّي الصُّحُورَ  
بِاسْمِ حَبِيبَتِي النَّاعِسَةِ مَا عَادَ لِي فَلَا مَجَالَ لِلنَّسِيَانِ  
وَأَقِفُ فِي حَلْقِ الْوَقْتِ مُنْعَقِدًا مِنْ أَجْلِ بُرْتَقَالَةٍ لَنْ  
تَجِيءَ ، حَالَةُ مَكْثُونَةٍ بَيْنَ الْحَرِيقَةِ وَالْبُكَاءِ وَبَيْنَ صَرَخَاتِ  
الْوِلَادَةِ وَالْعَزَاءِ وَسَاحِرَاتِ اللَّيْلِ قَدْ فَرَرْنَ مِنِّي وَلَكِنِّي  
قَطَعْتُ الصَّمْتَ (٣٣) فَاِنْكَسَرَتْ كَسْرَتَيْنِ كَسْرَةُ صَخْرَةٍ  
وَكَسْرَةُ قَضَاءٍ فَاْمَنْحِنِي تَاجِي الْمَجْدُولِ مِنْ شَوْكِ خُرَيْفِي  
مِنْ قَبْلِ أَنْ يَصْبِحَ الدُّيُوكُ ثَالِثَةً فَرَابِعَةً فَتَاسِعَةً سُدًى  
وَأَيْتِي اللَّعِينَةُ أَلَا أَكَلَمَ النَّاسَ سِتَّةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا  
وَأَسْتَرِيحُ فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ فَاْمَنْحُهُ لَكُمْ وَفِيهِ تَتَعَبُونَ  
فَمَنْ لِي بِالْأَزْرَقِ الْمَكُونِ فِي الْأَفْقِ الْمَبَاغِتِ عِنْدَ قَوْسِ  
الْبَحْرِ يَنْتَحِرُ فَلَا أَبْقَى سَيِّدًا وَحِيدًا يُحَادِثُ الْخَلَاءَ (٣٤)  
وَأَنْتَظَارَ طَرِيقَةٍ مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ الَّتِي فَرْتُ بِلَا ذَاكِرَةٍ  
كَمَوْجَةٍ مِنْ أَزْرَقِ سَمَاوِيٍّ أَوْ كَسَاحِرَاتِ اللَّيْلِ أَوْ كَأَيِّ  
شَيْءٍ حِينَ يَمْضِي بِلَا وَدَاعٍ أَوْ دُمُوعٍ فَكَيْفَ لَا أَسْلِمُ  
نَفْسِي لِلشُّوَارِعِ وَالْمِيَادِينِ أَقْاجِي الْعَابِرِينَ بِي  
فَيَعْبُرُونَنِي عَدُوًّا بِلَا التَّفَاتِ فَلَا أَسْتَعِيدُ رِثَائِي الذَّاتِي  
وَلَا يُسَعْفُنِي الْوَقْتُ لِلْفَنَاءِ الْبِنَاءِ أَوْ الْهَدَامِ لَكِنِّي أَلْعَنُ  
الزَّمْنَ بِأَسْلُوبِ نَثْرِي لَا يَلِيْقُ بِالْمَقَامِ وَأَمْضِي فِي طَرِيقِي  
دُونَمَا أَسَفٍ عَلَى نَفْسِي الْأُمَّارَةِ بِالسُّوءِ رَافِعًا خِرَاقَتِي  
خِرْقَتِي وَعِلَامَتِي فَهَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى شَجَرَةِ الْجُنُونِ

اتَّبِعُونِي أَنَا السَّيِّدُ الْوَاحِدُ وَالْأَحَدُ الشَّرِيدُ (٣٥) فِي  
الْأَرْضِ الَّتِي مَا وَعَدَ اللَّهُ بِهَا أَحَدًا اتَّبِعُونِي وَلَا  
تَسْأَلُونِي فَالْصَّمْتُ كَالسَّيْفِ وَالصَّبْرُ مِفْتَاحُ الْفَرَجِ الْآجِلِ  
قَبْلَ الْعَاجِلِ وَالْكَلِمَةُ مَوْتُ فَاحْذَرُوا ثَلَاثًا وَلَا تَلُومُنَّ إِلَّا  
أَنْفُسَكُمْ فَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ لَا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذَائِعُ  
لَدَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَشُونَ بِي لِمَبَاحِثِ أَمْنِ الدَّوْلَةِ فَوَدَاعًا دُونَ  
دُمُوعٍ حَتَّى يَوْمٍ يَتَسَّعُ لِأَوْجَاعِي أَوْ تَتَسَّعُونَ فِيهِ لِلْحِظَّةِ  
التَّنْوِيرِ الْقَادِمَةِ عَلَى جُثَّتِي الْمُتَخَشِّرَةِ فَلَا بَأْسَ أَنْ أَكُونَ  
عِبْرَةً لِمَنْ لَا يَعْتَبِرُ أَوْ شَوْكَةً سَامَةً تَنْبِتُ فِي لَحْظَةِ  
الْقَذْفِ فَيَنْكَسِرُ الْعَالَمُ وَيَنْتَابِنِي الْفَرْحُ دُونَ مُبَرِّرٍ بَعْدَ أَنْ  
رَأَيْتُ تَحْتَ الشَّمْسِ أَنَّ السَّعْيَ لَيْسَ لِلْخَفِيفِ وَالْحَرْبَ  
لَيْسَتْ لِلْقَوِي وَالْحُبْزَ لَيْسَ لِلْحَكِيمِ وَلَا الْغِنَى لِلْفَهِيمِ وَلَا  
النَّعْمَةَ لِلْعَارِفِ (٣٦) لِأَنَّهُ الْوَقْتُ وَالْعَرَضُ وَانْتِفَاضَتِي  
الصَّارِخَةُ فِي وَجْهِ الصَّمْتِ الْمَصْقُولِ أَلَا هُبِّي بِصَاحِنِكَ  
فَاصْبِحِينَ يَا ابْنَةَ الْقَوْمِ اللَّثَامِ وَلَا تَلُومِينِي وَلُومِينِي إِذَا  
صَتَعْتُ خَدِّي أَوْ نَسَيْتُ فَلَمْ أَسْلُكْ مَسْلَكَ السُّوْقَةِ  
وَنَسَيْتُ نَفْسِي وَدَمِي الَّذِي يَسِيحُ فِي الشُّوَارِعِ مَنْسِيًّا  
فَكَيْفَ اسْتَلَبَ الزَّمَنُ الْقَرْحِي الرُّعْشَةَ الْأُولَى لِلْمَسَةِ  
الْأُولَى وَأَنْحَنَاءَ الْعَيْنَيْنِ قَبْلَ الْانْفِجَارِ كَيْفَ لَا يَصْبِحُ  
الصَّمْتُ كَالسَّيْفِ وَيُصْبِحُ مَوْجَاتٍ مِنَ الْأَصْدَاءِ

(٣٥)  
واحد ،  
وحولى : طَلَقَاتٍ خَاطِبَةٍ .  
إِنَّهَا أَرْضِي أَوْ أَمْرَاتِي ،  
أَصُوبُ نَحْوَهَا وَقِي .  
فَتَمْضِي فِي اتِّجَاهِ  
غَامِصٍ ،  
وَتَصْعَدُ الْمَدَى .  
سَحَابَةٌ كَادِبَةٌ  
وَتَحْتَ أَقْدَامِي  
هَشِيمٌ لِلشَّمْسِ  
الْغَارِبَةِ .

(٣٦)  
هَكَذَا رَأَيْتُ ،  
فَانْكَسَرَتْ ،  
وَأَشْتَرْتُ .  
هَلْ تَأْخُذُ الْأَفْرَاحُ  
مَنْكَلَ مَتَوَكِّةٍ مَسْمُومَةٍ ،  
أَمْ الْأَفْرَاحُ شَرْحُ مَارِقٍ  
مِنْ دَحَانٍ ؟  
هَكَذَا سَأَلْتُ ،  
فَانْشَرَحْتُ ،  
فَاحْتَرَقْتُ

والأصوات المُوغلة كيف تَفقدُ اليَدان الذَّاكرة (٣٧)  
 والمحبة قُوَّة كالموت أو قاسية كَالهَويَّة فاتتُدى اليوم  
 ليس لي وأنا أقضُّه ساعة فساعة حتَّى يَحينَ ما لا  
 يَحينَ مُنتظِرُ صامدٌ أبداً يَتوجَّنى الجنون وتاجي المجدولُ  
 من شوك خريفى بلا جدوى فإن لم تعرفى فاخرجى على  
 أثرى تجدينى مُعتصماً بقمة الوقت الخوون من الميَّاه  
 الطافرة لا أتفرِّقُ بدداً فاعتصمى بى إلى أن أنهى ما  
 بدأت فلا يخوننى الأزرق السماوى فى اللَّحظة الفاصلة  
 بين وقتين عَصيبين فألمُ أشلاى الشُّتية وأصعدُ

(٣٧)  
 يَدَايِ ذَاكَرَتِي الْمُرِيَّة .  
 تَخُونَنِي  
 فِي لَحْظَةِ الصُّحُورِ  
 الْعَصِيْبَةِ .  
 تَسْتَلُّ مِنِّي صَهْلِي  
 وَصَهْوَتِي  
 وَصَلِيلِي  
 تَسْلُ فِي سَهْوِي ،  
 وَتَسْلِمَنِي  
 فَتَصِلْنِي غَرِيمَتِي  
 الْغَرِيَّة .

النُّصَبَ فِي صَمَتِ (٢٨) وَالنَّاسُ نِيَامٌ فَإِذَا مَاتُوا انْتَبَهُوا  
 عَلَى وَجْهِ الْمَكْسُورِ كَسْرَتَيْنِ كَسْرَةً مُرَّةً وَكَسْرَةً كَمَا  
 سَمَاءٌ كَسِيرَةٌ كَسِيرَةٌ فَيَعُودُونَ إِلَى الْمَوْتِ وَثِيْدًا فَاغْفِرِي  
 لِي لَيْسَ مِنِّي حَرْجٌ عَلَيَّ وَلَا جُنَاحُ إِنِّي أَتَانِي الْوَجْهُ  
 الْعَسَلِيُّ فَأَسْتَسَلِّمُ لِلنَّسِيَانِ وَالذُّكْرَى بِلَا حُمَى وَلَمْ  
 أَسْمَعْ صِيَاخَ الدِّيكِ ثَالِثَةً وَوَأَقَانِي النُّعَاسُ بِلَا دَلِيلٍ  
 وَاکْتُمَى عَنِّي أَنِّي

قَالَتْ مِنْ حَبْلِی الْمَعْقُودِ ،

لَا أَبْغِي السَّلَامَةَ .

مُوصِدٌ وَجْهِي بِوَجْهِ الْوَقْتِ ،

مَحْكُومٌ بِشَارَاتِ النَّدَامَةِ .

عَارِيًا

أَمْضِي إِلَى خَتْمِي ،

جَرِيثًا ،

ضَاحِكًا ،

عِنْدَ التِّقَاءِ الْبَحْرِ بِالْمُهْرِ الْحُرُونِ .

فَابْعِدُوا عَنِّي ،

فَانِي

قَالَتْ مِنْ حَبْلِی الْمَعْقُودِ ،

أَنْتَظِرُ الْقِيَامَةَ .

(٣٨)

أَصْبَعُهُ :

صَمْتًا ،

صَمْتًا .

وَأَدُقُّ ،

فَيَفْتَحُ لِي .

أَمْرُق :

مَقْتًا ،

مَقْتًا .

أَرْفُلُ :

وَقْتًا ،

كِي أَهْطَلُ

فِي التَّوَقُّيْتِ الْقَاتِلِ :

مَوْتًا ،

مَوْتًا .





## نص قصيدة «أيلول» للشاعر أمل دنقل

الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ص : ١٢٧ - ١٣٠

### أيلول

( صوت )

( جوقة خلفية )

( ١ )

ها نحن يا أيلول	أيلول الباكي في هذا العام
لم ندرك الطعنة	يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام
فحلت اللعنة	تسقط من سترته الزرقاء .. الأرقام !
في جيلنا المخبول !	يمشى في الأسواق : يبشر بنبوءته الدموية
.....	ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية
	ليقول لنا : إن سليمان الجالس منكفئاً
قد حلت اللعنة	فوق عصاه

قد مات ! ولكننا نحسبه يغفو حين نراه !!  
أواه .

قال .. فكممناه ، فقأنا عينيه الزاهلتين  
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين  
وحشرناه فى أروقة الأشباح المزحمة  
ونسينا يا أيلول الكلمة

( ٢ )

فى جيلنا المخبول  
فنحن يا أيلول  
لم ندرك الطعنة!  
.....

فلحّت اللعنة !

فى سورية

كانت تتهاوى رايات أمية  
فرفعناها علما علما . . ووقعنا فى أسر الروم  
لكننا فى طابور الأسرى المهزوم  
كنا ننتظر زياد بن أبيه

الأمراء الصم  
ماتوا على المداخل  
لم يبق إلا (الداخل)  
يعبر نهر الدم !  
.....

ليعود ، فينقذنا مما نتسرّب فيه

كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء  
تنمو فى شرفة بيت فى حلب الشهباء  
وظللنا ننتظر ... تطول الأظفار ... ويبيض  
السالف

لم يبق إلا (الداخل)  
يعبر نهر الدم !  
والأمراء الصم  
ماتوا على المداخل  
.....

.. ذات صباح عاصف

كنا نشرب حين أتنّا الأنبياء

ماتوا على المداخل

... فتعكر لون الماء !

لم يبق إلا (الداخل)

(٣)

لو زرت دمشق

فى ضجة المذيع

لوقفت على أبواب (المزة) ولتأبعت الطرق

يخفت صوت الحق !

ودلفت إلى غرفات التعذيب ..

فمن يقول الصدق .

ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على

كى نرهف الأسماع ؟

الأخشاب تدق

فلقد أبصرتك فى آخر ليلة

.....

مصلوباً تتأرجح فى باب زويلة !

من ذا يقول الصدق

ولمست أصابع قدميك هنيهات ما بين

كى نرهف الأسماع ؟

الدهشة والتكذيب

فضجة المذيع

وحشوت جراحك بتراب الأرض المفقودة

تخفت صوت الحق !

ولففتك فى الرايات المنكودة

وحملتك حتى واريك فى مقبرة

.....

الصمت وراء الشرق .

لكنى أسمع صوتك فى الليل ؛ تغنى

يخفت صوت الحق

يا أيلول

تجعل من تجويفات عظام الموتى : قصبات

الأرغول  
فمن يقول الصدق ؟

.....

فيجيء غناؤك ممزوجا بنحيب !

( الصوت )

( الجوقة )

ننتظر الريح

هذا العام ...

أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من

من كل ضريح

الأنسام

.....

وبقينا في المهدي المختنق المبحوح .

من كل ضريح

لكننا من كل ضريح

ننتظر الريح

ننتظر الريح !

.....

.....



## كشاف مفهرس بألفاظ النص

---



## تنبيهات

١ - هذا الكشف الفهرس - نتيجة تعريف الحروف العربية لجهاز الكمبيوتر بقيم رياضية غير دقيقة - يورد ألفاظ النص المبدوءة بحرف الألف مفهرسةً فهرسةً تقريبية . بمعنى أن حرف الألف يأخذ قيمةً واحدةً بقطع النظر عن كون همزتها وصلًا أو قطعاً ، فوق الحرف أو تحته ؛ وسواء أكانت الألف من بنية المادة أم ضمن ألف لام التعريف فإنه يعدها من بنية المادة نفسها . إلا أن البرنامج يفصل بين هذه الأشكال بسطر غفل ، تنبيهاً إلى اختلاف نوع الهمزة . وعلى ذلك ؛ تكون الفهرسة دقيقة آلياً ، ولكنها غير ذلك فنياً ؛ فيما يخص حرف الألف .

٢ - الأرقام التي تلى المادة اللغوية تشير إلى أرقام صفحات الديوان التي تتضمن هذه المادة ، وليس إلى عدد مرات تكرارها .

٣ - لا يظهر في الفهرس عدد تكرارات المادة في الصفحة نفسها ، وعلى ذلك فقد تتكرر المادة في الصفحة الواحدة عدداً من المرات ، تحسب مرةً واحدةً فقط .

الوجه ، ٢٦ ، ٣٠

أفترق ، ٣١

إثارة ، ٢٦

أثرى ، ٣١

أجل ، ٢٨

أجهزة ، ٢٤

احترقت ، ٣٠

أحدا ، ٣٠

احذروا ، ٣٠

أحسب ، ٢٥

أحيانا ، ٢٨

ابتعدت ، ٢٤

أبدا ، ٣١

ابعدوا ، ٣٢

أبغى ، ٣٢

أبقى ، ٢٤ ، ٢٩

أبكى ، ٢٤

ابنة ، ٣٠

اتحدى ، ٣١

أتانى ، ٣٢

اتبعونى ، ٢٩ ، ٣٠

أرضى ، ٣٠

أرفل ، ٣٢

أرمى ، ٢٤

أزرق ، ٢٩

أستريح ، ٢٩

أستسلم ، ٢٤

استسلمت ، ٣٢

أستعيد ، ٢٩

استلب ، ٢٨ ، ٣٠

أسف ، ٢٩

أسلك ، ٣٠

أسلم ، ٢٤ ، ٢٩

أسلموني ، ٢٥

أختارتنى ، ٢٨

أخرج ، ٢٨

أخرجى ، ٣١

أخفيهما ، ٢٥

أخى ، ٢٩

أدار ، ٢٤

أدق ، ٣٢

أدلکم ، ٢٦ ، ٢٩

أدندن ، ٢٥

إذا ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣٢

أذياهن ، ٢٦



أُسلوب ، ٢٩

أُسلى ، ٢٣

اسم ، ٢٦ ، ٢٨

أسمع ، ٣٢

اسمى ، ٢٦ ، ٢٨

أسميها ، ٢٦

اشتباه ، ٢٧

اشتعال ، ٢٤ ، ٢٧

أشق ، ٢٤

أشلائى ، ٣٢

أشياءهن ، ٢٦

أصبحينا ، ٣٠

أصطدام ، ٢٨

أصعد ، ٣٢

أصعده ، ٣٢

أصفع ، ٢٤

أصوب ، ٣٠

أضاعوا ، ٢٨

أضاعونى ، ٢٨

أضرب ، ٢٣ ، ٢٨

أضم ، ٢٥

أطلقتها ، ٢٣

أعابث ، ٢٤

اعتصمت ، ٢٧

اعتصمى ، ٣١

أكتفى ، ٢٣ ، ٢٨

أكلم ، ٢٩

أكون ، ٣٠

آل ، ٢٤

إلى ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ،

٣٠ ، ٣١ ، ٣٢

الأتوبيس ، ٢٥

الآجل ، ٣٠

الأحد ، ٣٠

الأحزاب ، ٢٤

الأخير ، ٢٥

الأخيرة ، ٢٧

الأرض ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠

الأزرق ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١

الأزقة ، ٢٨

أعضائي ، ٢٧

أعين ، ٢٨

اغفري ، ٢٧ ، ٣٢

أفاجئ ، ٢٤ ، ٢٩

أفق ، ٢٧

أفلتت ، ٢٩

أقدامى ، ٣٠

أقذفها ، ٢٦

أقضمه ، ٣١

أقطف ، ٢٦ ، ٢٨

أقول ، ٢٤

اكتبى ، ٣٢

الأسى ، ٢٤	الأولى ، ٣٠
الأسف ، ٢٤	الأيسر ، ٢٤
الأسفلت ، ٢٥	الأيمن ، ٢٤
الأشياء ، ٢٤ ، ٢٧	البحر ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٢
الأصدقاء ، ٣١	البعيدة ، ٢٨
الأصدقاء ، ٢٤	البكاء ، ٢٨ ، ٢٩
الأصوات ، ٣١	البكارة ، ٢٨
الإعلام ، ٢٤	البن ، ٢٨
الأفراح ، ٣٠	البناء ، ٢٩
الأفق ، ٢٥ ، ٢٩	البنطلون ، ٢٨
الأقحوان ، ٢٦	البنوية ، ٢٤
الأليمة ، ٢٤	البهار ، ٢٨
الأمانة ، ٢٩	البوار ، ٢٤
الأمريكية ، ٢٤	التحول ، ٢٧
الانطفاء ، ٢٧	التصريحات ، ٢٤
الانفجار ، ٣٠	التفات ، ٢٩
الانكسار ، ٢٤	التقاء ، ٣٢
الأوان ، ٢٦	التنوير ، ٣٠
١٥٨	التوقيت ، ٣٢

الحمى ، ٢٤ ، ٢٧	التي ، ٢٩ ، ٣٠
الحوارى ، ٢٨	الثقوب ، ٢٩
الخنون ، ٢٧ ، ٣١	الثقيلة ، ٢٤
الخراب ، ٢٥	الثكلى ، ٢٥
الخفيف ، ٢٨	الجبناء ، ٢٨
الخلاء ، ٢٩	الجسدين ، ٢٨
الخلد ، ٢٦	الجميل ، ٢٥
الخواء ، ٢٦ ، ٢٧	الجميلة ، ٢٦ ، ٢٨
الخبثاء ، ٢٨	الجنون ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣١
الدور ، ٢٨	الحائط ، ٢٥
الدولة ، ٣٠	الحبل ، ٢٥
الديك ، ٢٩ ، ٣٢	الحجر ، ٢٣ ، ٢٨
الديكى ، ٢٤ ، ٢٧	الحداد ، ٢٧
الذاتى ، ٢٩	الحربية ، ٢٤
الذاكرة ، ٣١	الحرون ، ٣٢
الذكرى ، ٣٢	الحريقة ، ٢٧ ، ٢٩
الذى ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٣٠	الحفيف ، ٢٨
الرابع ، ٢٨	الحكيم ، ٣٠

السلامة ، ٣٢	الراهن ، ٢٤
السماء ، ٣١	الرثاء ، ٢٧
السوء ، ٢٩	الرحيل ، ٢٩
السوق ، ٣٠	الردائل ، ٢٦
السيد ، ٣٠	الرعب ، ٢٦
السيف ، ٢٦ ، ٣٠ ، ٣١	العرشة ، ٣٠
الشارات ، ٢٥	الرقص ، ٢٧
الشبق ، ٢٦ ، ٢٨	الرماد ، ٢٧
الشتاء ، ٢٣	الزمن ، ٢٣ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠
الشتية ، ٣٢	الزوال ، ٢٥
الشرور ، ٢٨	الساثرين ، ٢٥
الشريد ، ٣٠	السؤال ، ٢٥
الشعراء ، ٢٤	السابع ، ٢٩
الشمس ، ٣٠	الساحرات ، ٢٦
الشموس ، ٣٠	السر ، ٣٠
الشوارع ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٠	السريز ، ٢٧
الشيء ، ٢٤	السعال ، ٢٤ ، ٢٧
الشيروفرينيا ، ٢٤	السعى ، ٣٠



الطارفة ، ٢٧ ، ٣١	الصارخة ، ٣٠
الطريق ، ٢٣ ، ٢٦	الصبر ، ٣٠
الطعمية ، ٢٥	الصحفيين ، ٢٤
الطويلة ، ٢٦	الصحو ، ٢٨ ، ٣١
العابرين ، ٢٤ ، ٢٩	الصخر ، ٢٦
العاجل ، ٣٠	الصرف ، ٢٥
العارف ، ٣٠	الصغيرة ، ٢٧
العالم ، ٣٠	الصمت ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١
العاهرة ، ٢٤	
العذب ، ٢٦ ، ٢٧	الصمد ، ٢٥
العربات ، ٢٥	الصهيل ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩
العرض ، ٣٠	الصوت ، ٢٥
العزاء ، ٢٩	الضائع ، ٢٨
العسلى ، ٢٨ ، ٣٢	الضالة ، ٢٧
العشاء ، ٢٥	الضالين ، ٢٥
العصفورين ، ٢٣ ، ٢٨	الضلال ، ٢٥
العصية ، ٣١	الضوء ، ٢٨
	الطائرات ، ٢٤

الفتى ، ٢٧	ألعن ، ٢٩
الفرار ، ٢٤	
الفرج ، ٣٠	العويل ، ٢٦
الفرح ، ٣٠	العنين ، ٢٦ ، ٣٠
الفصول ، ٢٧	الغائرة ، ٢٩
الفهيم ، ٣٠	الغاربة ، ٣٠
القول ، ٢٥	الغد ، ٢٦
القاتل ، ٣٢	الغرب ، ٢٦
القادة ، ٢٤	الغربان ، ٢٦
القادمة ، ٣٠	الغريبة ، ٣١
القاهرة ، ٢٤	الغنى ، ٣٠
القبائل ، ٢٨	الغناء ، ٢٣ . ٢٩
القتيل ، ٢٩	
القتيلة ، ٢٤	ألف ، ٢٨
القذف ، ٣٠	
القرى ، ٢٨	الفاصلة ، ٣١
القرمزية ، ٢٤ ، ٢٧	الفجر ، ٢٥

القرحى ، ٢٨ ، ٣٠

القضاء ، ٢٨

القطط ، ٢٧

القلب ، ٢٦ ، ٢٨

القليلة ، ٢٦

القوم ، ٣٠

القيامة ، ٣٣

الكتاب ، ٢٤

الكرام ، ٢٦

الكسيح ، ٢٤

الكلاب ، ٢٧

الكلام ، ٢٦

الكلب ، ٢٤

الكلمة ، ٣٠

الملائم ، ٣٠

اللامع ، ٢٥

اللثيمات ، ٢٦

الليب ، ٢٦

اللحظة ، ٣١

اللسان ، ٢٦

اللعينة ، ٢٦ ، ٢٩

اللمسة ، ٣٠

الله ، ٢٦ ، ٣٠

اللون ، ٢٤

الليل ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩

ألم ، ٣١

الماء ، ٢٦ ، ٢٨

المارقة ، ٢٥

المالح ، ٢٤

المباغت ، ٢٥ ، ٢٩

المتخثرة ، ٣٠

المترو ، ٢٥

المتلقين ، ٢٤

المتلقين ، ٢٤	المعقود ، ٣٢ ، ٣٣
المثقوب ، ٢٥	المفرد ، ٢٥
المجد ، ٢٥	المقام ، ٢٩
المجدول ، ٢٩ ، ٣١	المكتوب ، ٢٨
المحبة ، ٣١	المكتومة ، ٢٨
المحرمات ، ٢٦	المكسور ، ٣٢
المدى ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٠	المكتون ، ٢٥ ، ٢٩
المر ، ٢٣	المهر ، ٢٥ ، ٣٢
المراسلين ، ٢٤	الموت ، ٢٤ ، ٣٢
المراوحة ، ٢٤	الموغلة ، ٣١
المريب ، ٢٩	الميادين ، ٢٤ ، ٢٩
المرية ، ٣١	المياه ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣١
المساء ، ٢٧	النائم ، ٢٨
المسعود ، ٢٦	الناس ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٢
المصقول ، ٣٠	الناعس ، ٢٨
المضىء ، ٢٤	الناعسة ، ٢٨
المضيئة ، ٢٨	الناققة ، ٢٧

التدانة، ٣٢

النساء ، ٢٨

النسيان ، ٢٨ ، ٣٢

النَّصَبُ ، ٢٤ ، ٣٢

النعاس ، ٣٢

النعمة ، ٣٠

إله ، ٢٧

الهاوية ، ٣١

الهدام ، ٢٩

الهشيم ، ٢٥

الهوينى ، ٢٦

الواحد ، ٢٣ ، ٢٨

الواقع ، ٢٤

الوبائية ، ٢٤

الوجه ، ٢٨ ، ٣٢

الوحيد ، ٣٠

الوزراء ، ٢٤

الوعدُ ، ٢٥

الوقت ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨ ،

٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢

الولادة ، ٢٧ ، ٢٩

الويل ، ٢٦

اليدان ، ٣١

الينسون ، ٢٦

اليوم ، ٢٩ ، ٣١

أم ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣٠

امتداح ، ٢٥

امراة ، ٢٨

امرائى ، ٢٥ ، ٣٠

أمرق ، ٣٢

أمضى ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٢



أَمْضَى ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٢	انتظار ، ٢٨ ، ٢٩
أَمْن ، ٣٠	
أَمْنَحْه ، ٢٩	أَنْتَظِر ، ٣٣
أَمْنَحِينِي ، ٢٩	انْتِفَاضَتِي ، ٣٠
	انْتِهَآك ، ٢٦
أَمِين ، ٢٥	انْحِنَاءٌ ، ٢٨ ، ٣٠
	انْشَرَحْتَ ، ٣٠
أَنْ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ،	انْطَلَقْتُ ، ٢٧ ، ٢٨
٣٠ ، ٣١ ، ٣٢	انْفِجَارَةٌ ، ٢٦ ، ٢٨
أَنَا ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١	
إِبْلَاجٌ ، ٢٥	أَنْفَجِر ، ٢٧
أَنْتَ ، ٢٥ ، ٢٩	انْفِرَاجَةٌ ، ٢٨
اَنْتَبَهُوا ، ٣٢	أَنْفَسِكُمْ ، ٣٠
اَنْشَرْتُ ، ٢٩ ، ٣٠	
اَنْتِصَافٌ ، ٢٤	

انقضت ، ٢٨

انقطع ، ٢٩

انكسرت ، ٢٩ ، ٣٠

إنهاء ، ٣٠

أنهى ، ٣١

أنى ، ٣٢ ، ٣٣

آهة ، ٢٩

أهطل ، ٣٢

أهلون ، ٣٠

أو ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١

أوجاعى ، ٣٠

أوصدت ، ٢٩

أى ، ٢٨ ، ٢٩

أيام ، ٢٦ ، ٢٩

آية ، ٢٦

آيتك ، ٢٦

أيتها ، ٢٦

آيتى ، ٢٦ ، ٢٩

أيها ، ٢٤

ب ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ،

٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢

باب ، ٢٨

بأس ، ٣٠

تاجى ، ٢٩ ، ٣١	باعة ، ٢٦
تأخذ ، ٣٠	باهظة ، ٢٨
تاريخان ، ٢٨	بحر ، ٢٥
تاسعة ، ٢٩	بخار ، ٢٦
تبقى ، ٢٥	بدأت ، ٣١
تبيع ، ٢٦	بددا ، ٣١
تركنى ، ٢٤	برتقالة ، ٢٨
تتسعون ، ٣٠	بريا ، ٢٥
تتعبون ، ٢٩	بصيرة ، ٢٨
تتعلق ، ٢٦	بضع ، ٢٥
تجلدنى ، ٣١	بعثر ، ٢٥
تجىء ، ٢٨	بعد ، ٢٤ ، ٣٠
تحت ، ٢٣ ، ٣٠	بليغا ، ٢٧
تحمله ، ٢٦	بها ، ٣٠
تخطو ، ٢٧	بهاء ، ٢٧
تخوننى ، ٣١	بى ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١
	بين ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١

تذكره ، ٢٥	تكفى ، ٢٥
ترعى ، ٢٤	تكلم ، ٢٦
تسألونى ، ٣٠	تكون ، ٢٤ ، ٢٧
تستحيل ، ٢٦	تلك ، ٢٤ ، ٢٦
تستل ، ٣١	تلومن ، ٣٠
تسقط ، ٢٦	تلومينى ، ٣٠
تسلمنى ، ٣١	تمضى ، ٣٠
تشبه ، ٢٥	تمعن ، ٢٩
تصعد ، ٣٠	تنبت ، ٣٠
تصلبنى ، ٣١	تنحدر ، ٢٧
تعجب ، ٢٤	تنسل ، ٣١
تعرفى ، ٣١	تنفجر ، ٢٦
تفرد ، ٢٩	تنمو ، ٢٤
تفقد ، ٣١	تنهشنى ، ٢٦
تفلت ، ٢٤	تهتف ، ٢٨
تقطعه ، ٢٦	تهرب ، ٢٧
تكسر ، ٢٥	

جناحيه ، ٢٩	ثلاثة ، ٢٩ ، ٣٢
جناحيها ، ٢٩	ثلاثاء ، ٣٠
جنب ، ٢٥	ثلاثة ، ٢٦
جوقه ، ٢٧	ثم ، ٢٧
جوقتي ، ٢٨	
جيبي ، ٢٥	جثتي ، ٣٠
	جدار ، ٢٨
حال ، ٢٤ ، ٢٥	جدوى ، ٣١
حالة ، ٢٧ ، ٢٨	جرائد ، ٢٦
حالي ، ٢٤	جريئا ، ٣٢
حامض ، ٢٦	جسد ، ٢٨
حلي ، ٣٢ ، ٣٣	جسدي ، ٢٣ ، ٢٤
حييتي ، ٢٨	حسمي ، ٢٧
حتى ، ٣٠ ، ٣١	جعبتي ، ٢٥
حتفي ، ٣٢	جلست ، ٢٣
حجر ، ٢٧	جميعا ، ٢٣
حرج ، ٢٧ ، ٣٢	جناح ، ٣٢

خقول ، ٢٦	خليل ، ٢٦
خلق ، ٢٨	خواء ، ٢٧
حمى ، ٣٢	خييتى ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨
حولى ، ٣٠	خيول ، ٢٣ ، ٢٤
حيلتى ، ٢٨	
حين ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨	دخان ، ٢٤ ، ٣٠
	دخل ، ٢٦
خائبة ، ٣٠	دخلى ، ٢٦
خائنى ، ٢٩	دليل ، ٣٢
خابت ، ٢٨	دمه ، ٢٥
خاصة ، ٢٦	دموع ، ٢٩ ، ٣٠
خده ، ٢٤	دمى ، ٣٠
خدى ، ٣٠	دهشة ، ٢٦
خراقتى ، ٢٩	دون ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٠
خرقتى ، ٢٩	دونكم ، ٣٠
خريفى ، ٢٩ ، ٣١	دونما ، ٢٩
خلى ، ٢٩	ديك ، ٢٥



ذائع ، ٣٠	ساحرات ، ٢٦ ، ٢٩
ذاكرة ، ٢٩	سادتى ، ٢٦
ذاكرتى ، ٣١	سادر ، ٢٤
	ساعة ، ٣١
رابعة ، ٢٩	سألت ، ٣٠
رؤساء ، ٢٤	سامة ، ٣٠
رأسى ، ٢٧	سبيلى ، ٢٥
رافعا ، ٢٩	ستة ، ٢٩
راكضا ، ٢٥	سحابة ، ٣٠
رأيت ، ٣٠	سدى ، ٢٩
رثائى ، ٢٩	سرها ، ٢٦
رجراجة ، ٢٨	سفع ، ٢٣
رجلا ، ٢٨	سكين ، ٢٨
رمزا ، ٢٦ ، ٢٩	سماء ، ٣٢
	سماوى ، ٢٩
زرقتى ، ٢٧	سهوى ، ٢٩ ، ٣١

شمس ، ٢٣	سوء ، ٢٥ ، ٢٦
شوك ، ٢٩ ، ٣١	سورة ، ٢٨
شوكة ، ٣٠	سيد ، ٢٦ ، ٢٨
شيء ، ٢٩	سيلا ، ٢٩
صائت ، ٢٦	شارات ، ٣٢
صاح ، ٢٥	شارع ، ٢٥
صاحب ، ٢٦	شأن ، ٢٦
صاخبة ، ٢٨	شأنى ، ٢٦
صامد ، ٣١	شاهرا ، ٢٨
صحنك ، ٣٠	شب ، ٢٦
صخرة ، ٢٨ ، ٢٩	شبقى ، ٢٨
صراخ ، ٢٨	شجرة ، ٢٦ ، ٢٩
صرخات ، ٢٧ ، ٢٩	شرخ ، ٣٠
صرخت ، ٢٤	شعري ، ٢٦
صعدت ، ٢٤	شقت ، ٢٨
صعرت ، ٣٠	شكل ، ٣٠

طلقات ، ۳۰	صقیل ، ۲۶
	صلیلی ، ۳۱
ظل ، ۲۸	صمت ، ۲۶ ، ۳۲
ظلالی ، ۲۵	صمتا ، ۳۲
	صهلت ، ۲۳
عاد ، ۲۸	صهونی ، ۳۱
عادتی ، ۲۶	صهیلی ، ۳۱
عاری ، ۲۸	صولجانا ، ۲۷
عاریا ، ۲۷ ، ۳۲	صیاح ، ۳۲
عاریین ، ۲۸	
عالیا ، ۲۶	ضاحکا ، ۳۲
عام ، ۲۸	ضاعت ، ۲۸
عبرة ، ۳۰	ضعینه ، ۲۶
عدوا ، ۲۹	
عصا ، ۲۵	طرقات ، ۲۸
عصای ، ۲۴ ، ۲۵	طرقه ، ۲۸ ، ۲۹
عصیین ، ۳۱	طریقی ، ۲۹

غير ، ٢٥ ، ٢٦	على ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ،
غيمة ، ٢٤	٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
	علامتي ، ٢٩
ف ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ،	علي ، ٢٥ ، ٢٧ ، ٣٢
٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣	عن ، ٢٨
فاترا ، ٢٨	عند ، ٢٥ ، ٢٩ ، ٣٢
فالت ، ٣٢ ، ٣٣	عني ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٢
فتي ، ٢٨	عيني ، ٢٨
فرت ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٩	عيوني ، ٢٨
فررن ، ٢٩	
فضاء ، ٢٨ ، ٢٩	غائم ، ٢٨
فتجان ، ٢٦	غابة ، ٢٦
فوق ، ٢٥ ، ٢٧	غامض ، ٢٦ ، ٣٠
فولاذ ، ٢٤	غبار ، ٢٦
في ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ،	غبارا ، ٢٨
٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢	غجرية ، ٢٤
فيه ، ٢٩	غريمتي ، ٣١

قنبلة ، ٢٦	فيها ، ٣٠
قهوتي ، ٢٧	
قوس ، ٢٩ ، ٢٨ ، ٢٥	قائظة ، ٢٨
قوية ، ٣١	قارعة ، ٢٦
	قاسية ، ٣١
ك ، ٣١ ، ٣٠ ، ٢٩ ، ٢٦	قبل ، ٣٠ ، ٢٩ ، ٢٥
كائن ، ٢٨	قد ، ٢٩ ، ٢٨ ، ٢٤
الموت ، ٣١	قديمة ، ٢٦
كان ، ٢٩ ، ٢٥ ، ٢٣	قزح ، ٢٨
كأنه ، ٢٦	قضاء ، ٢٧
كبيرة ، ٣٢	قطعت ، ٢٩
كسرة ، ٣٢ ، ٢٩	قطعتك ، ٢٦
كسرتين ، ٣٢ ، ٢٩	قلب ، ٢٨
كسيرة ، ٣٢	قلبي ، ٢٥
كل ، ٢٥	قلت ، ٢٨ ، ٢٦
كلها ، ٢٦	قلن ، ٢٦
كما ، ٣٢	قمة ، ٣١ ، ٢٧ ، ٢٤

لم ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢	كونى ، ٢٤
لماذا ، ٢٩	كى ، ٣٢
للمن ، ٢٦	كيف ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١
لن ، ٢٦ ، ٢٨	
لومينى ، ٣٠ .	ل ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢
لى ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ،	لا ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ،
٣٠ ، ٣١ ، ٣٢	٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢
ليت ، ٢٧	لأنه ، ٣٠
ليتنى ، ٢٧	لبوة ، ٢٨
ليس ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢	لحظة ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣١
ليست ، ٢٤ ، ٢٧	لحنا ، ٢٥
	لديهم ، ٣٠
ما ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٨ ،	لك ، ٢٥ ، ٢٦
٢٩ ، ٣٠ ، ٣١	لكم ، ٢٩
ماتوا ، ٣٢	لكننى ، ٢٣ ، ٢٩
مارق ، ٣٠	لكنه ، ٢٤ ، ٢٧
ماكرة ، ٢٩	لكنى ، ٢٩



يسبق ، ٢٦	مرفقا ، ٢٦
مباحث ، ٣٠	مرقت ، ٢٦
مبرر ، ٣٠	مزيد ، ٢٤
متشحا ، ٢٤ ، ٢٨	مستودع ، ٣٠
متوجا ، ٢٥	مسلك ، ٣٠
مجال ، ٢٨	مسمومة ، ٣٠
محترق ، ٢٨	مطروح ، ٢٦
محكوم ، ٣٢	مظاهرة ، ٢٨
محلات ، ٢٥	معتصما ، ٣١
مدلى ، ٢٤	مغمض ، ٢٦
مرأة ، ٢٨	مفتاح ، ٣٠
مرة ، ٢٦ ، ٣٢	مفتوحة ، ٢٨
مرت ، ٢٣ ، ٢٤	مفعمان ، ٢٨
مرجأ ، ٢٧	مقتا ، ٣٢
مرحا ، ٢٨	مكبرات ، ٢٤
مرسيها ، ٢٧	مكنونة ، ٢٧ ، ٢٨
مرعوشة ، ٢٦	ملح ، ٢٨

ملك ، ٢٦	موجة ، ٢٩
مليحات ، ٢٥	موصد ، ٣٢
ممنوعة ، ٢٥	موضع ، ٢٦
من ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣	نامت ، ٢٨
منتصب ، ٢٣	نثرى ، ٢٩
منتصف ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٢٩	نحوها ، ٣٠
منتظر ، ٣١	نداءات ، ٢٦
مند ، ٢٦	نسيان ، ٢٦
منسيا ، ٣٠	نسيت ، ٣٠
منطقي ، ٢٤	نفسى ، ٢٣ ، ٢٩ ، ٣٠
منعقدا ، ٢٨	نقود ، ٢٥
منى ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١	نيام ، ٣٢
موت ، ٣٠	ها ، ٢٦
موتا ، ٣٢	هَبى ، ٣٠
موتورا ، ٢٩	هداما ، ٢٥
موجات ، ٣١	

وداع ، ٢٩	هرولن ، ٢٦
وداعا ، ٣٠	هشيم ، ٣٠
وردة ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٨	هكذا ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٠
وسط ، ٢٧	هل ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٠
وعد ، ٢٦ ، ٣٠	هم ، ٣٠
وقتا ، ٣٢	هوام ، ٢٧
وقتي ، ٣٠	هواياتي ، ٢٧
وقتین ، ٣١	
يا ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠	و ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٢
يبحن ، ٢٦	واحدٌ ، ٣٠
يبدأ ، ٢٨	وافاني ، ٣٢
ييلي ، ٢٦	واقفٌ ، ٢٨
يسين ، ٢٦	وثيدا ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٢
يتخلله ، ٢٨	وجه ، ٣٠ ، ٣٢
يتسع ، ٣٠	وجهي ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٢
يتقد ، ٢٥	وحيدا ، ٢٤ ، ٢٩

يسعفنى ، ٢٩	يتوجنى ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١
يسلمنى ، ٢٥	يجرى ، ٢٥
يسلمه ، ٢٥	يجىء ، ٢٦
يشابه ، ٢٥	يحادث ، ٢٩
يشعر ، ٢٤	يحتل ، ٢٧
يشون ، ٣٠	يحط ، ٢٧
يصبح ، ٣١	يخلق ، ٢٤
يصطفينى ، ٢٦	يحين ، ٣١
يصيح ، ٢٩	يخدعه ، ٢٥
يعبروننى ، ٢٩	يخرج ، ٢٦
يعتبر ، ٣٠	يخوننى ، ٣١
يعدو ، ٢٥	يداي ، ٣١
يعودون ، ٣٢	يدى ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٨
يفتح ، ٣٢	يتردى ، ٢٨
يفرد ، ٢٩	يسبح ، ٣٠
يقاسمنى ، ٢٧	يستبيحها ، ٢٦
يقتفى ، ٢٥	يستعصى ، ٢٦

يَتَابَنِي ، ٣٠	يَقْسِم ، ٢٨
يَنْتَحِر ، ٢٩	يَكْمَلَن ، ٢٦
يَنْكَسِر ، ٢٧ ، ٣٠	يَلْتَمِ ، ٢٥
يَنْمُو ، ٢٧	يَلِيق ، ٢٩
يُورِق ، ٢٥	يَمْشِي ، ٢٨
يَوْم ، ٣٠	يَمْضِي ، ٢٦ ، ٢٩
	يَمَعْن ، ٢٩

## المحتويات

٧	مقدمة .....
١٥	مدخل .....
٢٥	أولاً : اقتراحات للإخراج الطباعى للنص .....
٦٣	ثانياً : قراءة فى التشكيل الإبداعى .....
٦٥	١ - فى لغة النص .....
٧٣	٢ - صفة عالم النص .....
١٠١	ثالثاً : قراءة المستهدف .....
١١٩	الخاتمة .....
١٣١	الهوامش .....
١٣٣	المصادر والمراجع .....
١٣٥	الملاحق : .....
١٣٥	١ - إخراج النص - اقتراح الشاعر .....
١٤٧	٢ - قصيدة «أيلول» ، للشاعر أمل دنقل ...
١٥١	٣ - كشف مفهرس بألفاظ النص ..



طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

---

رقم الإيداع ١٣٥٠٨ / ١٩٩٧

الترقيم الدولي ( I. S. B. N. 977 - 235 - 440 - 5 )





## بنية الاستلاب

بين

عالم النص

وعالم المرجع

دراسة نصية لقصيدة

«مراوحة»

للشاعر

رفعت سلام

د. علي البطل

هو آخر منجزات الناقد القدير الراحل  
«علي البطل» ، عن إحدى قصائد الشاعر  
«رفعت سلام» .

تحاول الدراسة أن تبني عالم النص ،  
وأن تكتشف قوانين وجوده وحركته ، وأن  
تصل إلى الجوهر التأسيسي للقصيدة .  
وتنطلق من أن الشعرية ليست شيئاً قاراً في  
أحد عناصر العمل الفني ، لكنها شائعة  
خلال عناصره ؛ إنها «الجشطلت» الناتج عن  
«عمل» هذه العناصر ضمن منظومة متسقة  
يكتشف القارئ جوهرها من خلال  
العملية الراشدة .

